XLII (Vol. XLI) N. 3-4 (425)
MARZO - APRILE 1954
ne in abbonamento postale - Gruppo III



RTE CRISTIANA

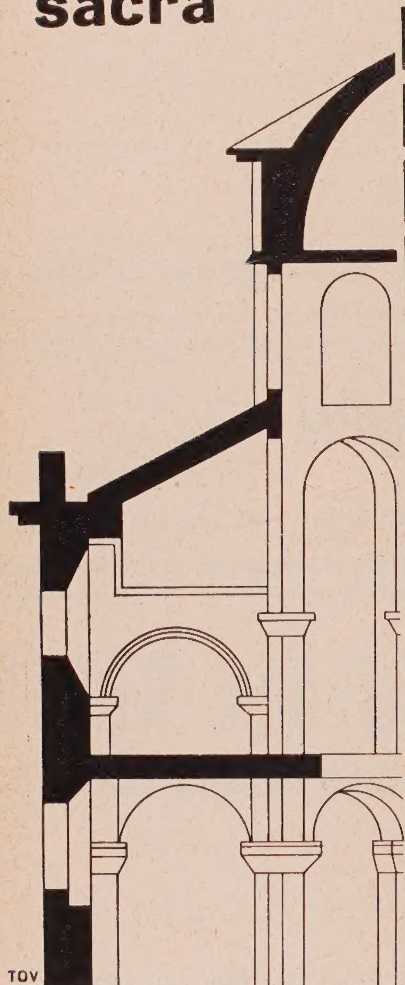
TA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA

Amm. Viale S. Gimignano 19 - MILANO - Telef. 450.378 450.665

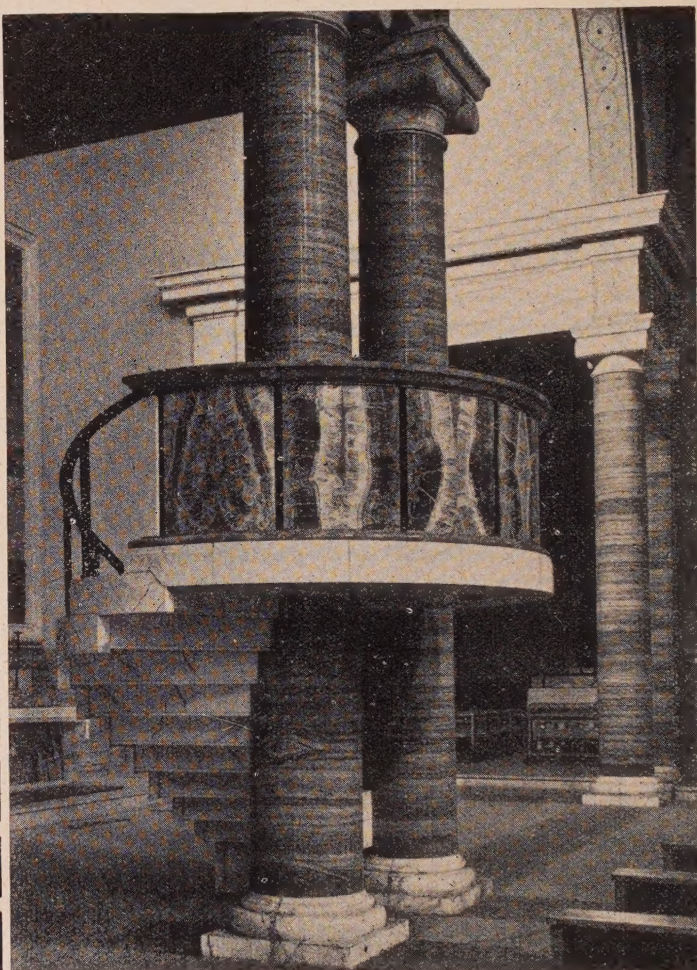
il marmo nell'arte sacra

Con la sua incomparabile bellezza e durata il marmo è la pietra che offre all'architettura religiosa il materiale più adatto alle realizzazioni artistiche.

Nella sua varietà di tipi esso trova la più vasta applicazione sia nelle opere esterne che interne, sia in quelle funzionali che decorative.



452 pulpito della Chiesa S. Leone I - Roma



Il Gruppo Marmi della Montecatini con un imponente complesso di cave, segherie e laboratori è in grado di fornire una estesa produzione di



marmi
pietre
graniti e travertini
in blocchi
lastre e lavorati

nelle più rinomate qualità, adatte ad ogni esigenza

SERVIZIO PUBBLICITÀ MONTECATINI

MONTECATINI - Gruppo Marmi

Sede Centrale Milano via F. Turati, 18 - Dir. Comm. Tec. CARRARA Via Cavour 43



VETRATA SU CARTONE DI CRISTOFORO DE AMICI

ARTE CRISTIANA

RIVISTA ILLUSTRATA D'ARTE LITURGICA A CURA DELLA SOCIETÀ AMICI DELL'ARTE CRISTIANA ASSOCIATA AL CENTRO DI AZIONE LITURGICA

Anno XLII — MARZO - APRILE 1954 — N. 3-4 (425)

SOMMARIO

ABBONAMENTO ITALIA **L. 2000** - ESTERO **L. 3000** - FASCICOLO DOPPIO **L. 500**

Conto Corrente Postale N. 3/1137

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE MILANO (137)

SCUOLA BEATO ANGELICO - VIALE S. GIMIGNANO, 19

Telefono: Direz. e Amministr. 450.378 - Redazione 450-665

Supplemento bimestrale di "ARTE CRISTIANA„ è "L'AMICO DELL'ARTE CRISTIANA,

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo III

Iscrizione al N. 485 del Registro della Cancelleria del Tribunale a' sensi dell'art. 5 della legge 8 febbraio 1948 N. 47
Nihil obstat quominus imprimatur: Mons. PRANDONI - *Imprimatur in Curia Arch. Mediolani:* Can. J. SCHIAVINI Vic. Gen.
Dirett. proprietario Don GIACOMO BETTOLI - Milano - 10 Aprile 1954 - Off. Graf. «Esperia» Milano - Via Messina 28A

E PROSSIME
ETTIMANE
AZIONALI DI
ITURGIA E DI
RTE CRISTIANA

Apprendiamo per certo dalla greteria del C.A.L. che lunedì luglio 1954 si inaugurerà a cenza la settimana liturgica na- nale a carattere di studio. Per prima volta tale settimana ılgerà un proprio programma arte sacra.

Il tema generale della settima- sarà: la liturgia mariana. Per sezione arte sacra si svolgerà vece il tema: L'altare. Nella rnata di aggiornamento (mar- lì 20) è pure prevista una re- zione sulle sacre rappresenta- ni.

Non può sfuggire ai nostri a- ei l'importanza di questa novi- che ci siamo fatti premura di municare immediatamente, af- chè tutti possano disporre nel ggior numero possibile per la o attiva partecipazione.

Nel mese di settembre si svol- rà a Napoli la settimana nazio- le di liturgia pastorale. Anche questa settimana si prevedono ziative per l'arte sacra, tra cui a apposita sessione di forma- ne liturgica per gli artisti.

Tutti gli amici sono fin d'ora pegnati per una efficace pro- ganda capillare.

CONFORMISMO

E' il caso di riprendere, ed appositamente, un argomento che ci è capitato già più d'una volta di toccare indirettamente (Cfr.: *Trecento chiese in otto anni. I confermati in grazia*).

Si tratta infatti di una delle più gravi malattie che in Italia intisichiscono l'arte sacra. Dico questo, senza minimamente voler anteporre o comunque preferire l'andamento delle cose in altri paesi europei, ove il conformismo è forse meno diffuso, ma si fanno sentire altri sintomi morbosi. Inoltre debbo precisare che intendo per lo più parlare non di quell'arte italiana moderna che vorrebbe entrare in chiesa e ne forza l'entrata con ogni mezzo a sua disposizione, quanto di quella che di fatto per ora entra nelle nostre chiese antiche e moderne, e così pure dell'atteggiamento di certi critici nostrani, specie degli ambienti clericali, benchè orientato in modo diametralmente opposto di quanto avviene per gli artisti come spiegherò più avanti.

Intanto preciso che per *conformismo* intendo *l'atteggiamento di quanti fanno esclusivamente del giudizio altrui la norma delle proprie azioni, nonchè della propria produzione artistica e dei propri apprezzamenti.*

Così definito il conformismo è anzitutto un fenomeno morale dovuto a mancanza di personalità, ovvero di coscienza della propria libertà, di forza di volontà e di carattere; e come fenomeno morale non si deve restringere al solo campo artistico, ma lo si rileva per tutti i campi dell'attività umana. Non si può dire che esso sia una caratteristica precipua del nostro tempo, chè anzi noi vediamo l'eccentrismo, l'insubordinazione, l'autonomia e tuttora il superomismo ancora in auge in certi ambienti ove si giunge perfino a condannare l'atteggiamento di chi al di fuori ed al di sopra della propria volontà e coscienza riconosce l'esistenza di una Legge trascendente ed eterna. Tuttavia bisogna riconoscere che vi sono fenomeni di conformismo assai diffusi anche nel mondo laico di oggi, come quello recentemente rilevato dalla lettera dell'episcopato italiano, della prostituzione cioè delle intelligenze di fronte alla stampa periodica soprattutto illustrata, ed alle sue tesi fondamentali, quando ci sono, che favorisce in sostanza un livellamento delle intelligenze e quindi delle personalità; mai come oggi per tanti l'opinione pubblica è legge, cioè norma del proprio comportamento nella società

Ma il mio compito non è qui quello di affrontare tutto il problema del conformismo: mi restringo ovviamente al campo dell'arte sacra, ed insisto su tre suoi aspetti assai diversi ma ugualmente perniciosi: il conformismo degli artisti di chiesa da una parte di fronte al parere e al gusto degli ecclesiastici, nonchè di quel pubblico fedele, che a giudizio dei suoi pastori avrebbe delle esigenze davvero antiartistiche; dall'altra parte il conformismo degli ecclesiastici più evoluti, o che vogliono essere o parer tali, sia pure con le migliori intenzioni, di fronte al giudizio « laico » della critica d'arte contemporanea, specie in fatto d'arte sacra e finalmente il conformismo dei sacerdoti ai gusti esteticamente *depravati* di certe comunità di fedeli.

Ma qui si impone un approfondimento del conformismo, cioè un giudizio morale più esatto su di esso.

Ecco una prima domanda: E' vero, e perchè, che il conformismo è un peccato, e fin dove?

Poichè evidentemente non si può parlare di conformismo quando la volontà esterna cui si cerca di adeguare le proprie azioni, essendo la volontà di Dio, coincide con la Verità, unica ed assoluta forza cui necessariamente deve orientarsi una volontà retta, anche se libera, cioè proprio perchè libera. Anche in questo caso tuttavia la *virtù* della « conformità alla volontà Divina », può essere virtù in senso molto superficiale allorchè manca la coscienza, sia pure latente, della perfetta identità tra « Volontà divina e Verità, cioè giustizia, cioè Bene ».

E' per questo che in ogni atto umano, la conformità ad una volontà esterna che non è conosciuta come aderente alla Verità (e i modi di questa aderenza sono svariatissimi), alla Giustizia, diviene conformismo, e cioè vizio. Infatti ogni atto umano per essere virtuoso deve tendere alla Verità, al Bene, diversamente è un atto moralmente negativo: come potrebbe infatti essere virtuosa l'accettazione di una volontà della quale non ci si cura di sapere che rapporti abbia col Bene e con la Verità?

Viene a questo punto una obiezione: se le cose stanno così che cosa si deve dire della ubbidienza, che lega la volontà libera alla volontà gerarchica di un superiore? che cosa si deve dire della umiltà che consiglia di preferire il giudizio altrui al proprio? Rispondo decisamente che la tradizione cristiana non conosce virtù di ubbidienza che consista nel sostituire alla propria volontà quella di un altro uomo! Nè la virtù della umiltà può esistere là dove coscientemente si accetta di separarsi dalla verità direttamente o indirettamente; ma l'ubbidienza invece e l'umiltà sono virtù, proprio perchè al disopra degli istinti irrazionali e delle inclinazioni perverse dell'egoismo ristabiliscono l'esatto orientamento della volontà al Vero e al Bene.

Stabiliti dunque questi principi basilari sarà facile procedere all'esame dei difetti di cui abbiamo parlato più sopra.

Del conformismo degli artisti già sappiamo, (cfr. « I confermati in grazia », gennaio 1954, pag. 3), ma è il caso di fare notare i dolorosi inconvenienti che sta procurandoci proprio nel campo dell'arte sacra in Italia: è un fatto che l'arte sacra da noi sta passando un momento assai grave: più che altrove, perchè qui un controllo più severo e diretto, per lo più di carattere ufficioso tiene in maggior soggezione le manifestazioni artistiche organizzate da religiosi ed ecclesiastici mortificando indirettamente gli artisti entro un vieto ossequio ai sottoprodotti di una tradizione classico-rinascimentale che più non corrisponde alla mentalità moderna adottata anche dal mondo cattolico in altri campi dello scibile: il risultato di questo stato di cose è che gli artisti che con le loro opere

varcano le soglie della chiesa, riescono a farlo non nella misura in cui sviluppano tutti i propri talenti, od interpretano personalmente e pure socialmente il dramma sacro, ma quasi unicamente per il fatto che si scorge nelle loro opere lo sforzo di essersi adattati ad una mentalità impostasi loro, di inquadrarsi in una cosiddetta (e impropriamente detta, perchè praticamente la si fa iniziare molti secoli dopo l'inizio del cristianesimo) in una cosiddetta tradizione iconografica; dunque semplicemente per il loro conformismo. E ci sono addirittura dei sistemi organizzati in modo da ottenere questo scopo, per esempio le commissioni, senza le quali oggi non si mette neppur la luce elettrica in sacrestia. E si sa per vecchia esperienza che chi dice commissione, dice quasi sempre conformismo. Analogo risultato raggiungono spesso i concorsi, e perfino certo mecenatismo troppo orientato.

Secondo una statistica intuitiva pare di poter dire che finora le forze che prevalgono nelle commissioni, sono ancora quelle tradizionalistiche (nel senso detto poc'anzi) e perciò ne viene che l'arte sacra è ristretta entro la tradizione rinascimentale e poco più.

Orio Giacchi scrive in questi giorni su « Vita e Pensiero » che tutti ormai siamo convinti che la cosiddetta civiltà moderna nata nel Rinascimento è definitivamente passata, ma purtroppo in tema d'arte sacra questa persuasione non è per nulla di tutti ed è proprio il conformismo che accresce questa mancanza di coscienza del fatto.

E' così che si crea attorno ai nostri altari un'arte che taluno classifica come antagonista dell'« arte viva », di quella che secondo loro si sta sviluppando fuori d'Italia, specie in Francia, Svizzera e Germania.

Sia ben chiara una cosa però: noi non lamentiamo la conformità di queste opere contemporanee alle norme del diritto canonico, e neppure deploriamo tanto la loro conformità alla tradizione post-rinascimentale che si vuol presentare come tradizione della chiesa semplicemente: intendiamo lamentare il modo con cui si giunge a tali conformità, poichè è proprio esso che preclude le vie ad un'arte meno cattedratica e più sincera e più aderente alla sensibilità del nostro tempo.

Ma non insistiamo neppure sul fatto che questa arte debba o no essere simile a quella che si fa da cinque-sei secoli a questa parte, vogliamo soprattutto che l'artista ritrovi nel suo animo la via della Verità e poi ci canti la sua preghiera come sentirà di doverla cantare.

* * *

Un fenomeno però opposto a questo di cui abbiamo parlato, si sta sviluppando in mezzo ai rappresentanti della Chiessa, è un conformismo che nasce dalla paura di se stesso: per paura di essere dichiarati conformisti, senza neppur domandarsi se questa accusa possa essere giusta o falsa, senza cioè esaminare se è l'amore alla Verità al di sopra delle mode e delle convenzioni dei tempi che è presa di mira, vi sono di quelli che mascherano il proprio pensiero talvolta aggiogandosi, *per partito preso* al giudizio imperante dei critici togati.

Anche qui occorre precisare: non è tanto il giudicare ugualmente o diversamente da un critico di moda che riteniamo condannabile, quanto il condividere un giudizio senza una ragione veduta, e pertanto col nascondere o affievolire la propria tesi.

Quando questo avviene, ed è fenomeno dolorosamente in aumento, nelle commissioni (di qualunque circoscrizione esse siano) miste e precisamente da parte degli ecclesiastici di fronte al parere dei laici che le compongono in gran parte, allora noi tocchiamo l'apice della attuale confusione, allora noi vediamo premiati nelle nostre gare quei lavori che poi l'autorità sconfessa, allora noi vediamo che un gratuito e arbitrario giudizio estetico prevale su un esame rigidamente funzionale e liturgico.

* * *

Un terzo conformismo, non meno grave per i suoi effetti dei due precedenti ma assai più diffuso, e spesso addirittura sistematico è quello in cui cadono i responsabili delle nostre chiese allorchè hanno a che fare con i propri fedeli. Quante e quante volte si sentono questi buoni sacerdoti domandarsi prima di apportare una modifica alle cose della loro chiesa: « e la gente cosa dirà? »: non capita loro altrettanto spesso di domandarsi: « ma farò *giusto* a fare in questo modo? ». Così avviene che l'arte sacra è fatta dal pubblico, da un pubblico abituato da troppo tempo alla paccottiglia industriale, o nella miglior delle ipotesi disperatamente rinchiuso in un ideale raffaellesco.

Conformismo del parroco ai suoi fedeli, dell'artista al parroco, e così via, in tal modo si hanno i risultati che spessissimo si vedono: degli artisti disprezzati, altri aggiogati a un falso gusto, impediti di sviluppare le loro sia pur modeste doti a servizio del Vero e del Bello.

Si obietterà: ma se uno non se ne intende, è inevitabile che sia conformista, e il più delle volte le cose stanno realmente così!

Può darsi che spesso ci sia dell'incompetenza, ma anche in questi casi si deve evitare il conformismo: la vera saggezza consiste nel saper scegliere quelli di cui fidarsi, e poi lasciar fare, ma non prendere per oro tutto quello che non si conosce.

* * *

Il conformismo si può e si deve combattere.

Nell'artista, bisogna soprattutto adoperarsi di far nascere un sentimento personale cristiano, attraverso una formazione veramente interiore così che spontaneamente e semplicemente essi arrivino a soddisfare le norme fondamentali dell'arte sacra secondo la legge della chiesa, ma nello stesso tempo in armonia con le nuove tendenze spirituali della vita cristiana.

Nel critico, una esatta coscienza della verità e della giustizia, deve far sentire la responsabilità di essere guida paziente ma inflessibile ai fratelli, senza tema di allontanarsi dal giudizio e dal consenso anche di chi va per la maggiore, e deve sospingere verso posizioni sempre il più chiaro possibile allorchè si tratta dei valori superiori della pietà.

In tutti gli ecclesiastici, la persuasione di essere guida ai fedeli deve sempre far preferire alla loro approvazione la conformità al decoro, alla piena ortodossia, alla elevatezza di tutto quanto nella Casa di Dio deve creare l'ambiente della preghiera.

D. Valerio Vigorelli

La discussione sull'architettura Sacra

(Interventi)

Riprendiamo in questo numero la discussione sull'architettura sacra. I primi due interventi tendono a rimettere in equilibrio la discussione, dopo gli sconfinamenti inevitabili; il terzo aggiunge al dibattito nuovi elementi, accanto alla chiesa-scuola e alla chiesa-monumento ecco la chiesa-oratorio, la chiesa-ambiente del sacrificio, ma forse l'errore è iniziato quando si è voluto parlare de «Il primo» fine del tempio cristiano. E' vero che ogni ordine di cose esige una armonia di valori, ma non ogni armonia è frutto di subordinazione gerarchica. Ad ogni modo vedremo più avanti di raccogliere i frutti della discussione.

1 - PRECISAZIONI DI LUIGI BERRA

Sono d'accordo con Don Morosi Carlo che richiama l'attenzione sulla funzione catechistica del « Tempio Cristiano »: ma quando Egli dice « Tempio » dice monumento, e la funzione catechetica da sola o prevalente non legittima. D'accordo con lui anche quando ricorda le chiese cristiane in origine, quando la funzione sacrificale (non dico ancora liturgica) concludeva la funzione catechetica. Allora il Vescovo poteva parlare ai fedeli dalla sua cattedra posta nel cuore dell'abside. Ma quando crebbero nelle chiese clero e popolo e la funzione sacrificale e liturgica prese un preponderante valore, allora il Vescovo non potè più parlare da quel posto, chè non sarebbe stato sentito da tutti i presenti nel tempio, ma dovette portarsi assai più in avanti, e la sua cattedra fu posta nella parte della chiesa che era più adatta alla sua funzione.

Data da quel tempo la creazione nelle chiese di una per così dire cella sacrificale e liturgica distinta dall'altra parte, che fu catechetica e luogo di riparo, donde poteva seguirsi il sacrificio divino e la sua liturgia.

Osservi Don Morosi le chiese medioevali, preromaniche e romaniche: veda come quella cella è distinta, com'è curata come è adorna; e veda invece come è diversa da essa la navata o la triplice navata. Sulla prima s'incurvano le volte a crocera adornatissime; spesso sulla seconda c'è un tetto a capriata.

Fu il rinascimento che pose come legge generale che la cella liturgica fosse allo stesso piano della navata destinata al popolo: Dio fu associato al popolo. O non piuttosto il popolo, l'idolo uomo degli umanisti non fu portato al posto di Cristo?

Fu un male di incalcolabili conseguenze che l'antica distinzione, nata nel tempo del migliore cristianesimo, dico la distinzione delle due parti della chiesa sia stata abbandonata. Nelle chiese si perdette la nozione della catechetica: le pareti istoriate, scuola per gli occhi alla mente ed al cuore dei fedeli, cedettero il posto ai trionfi degli altari, sui quali le iconi degli artisti esaltavano figure di Santi e Madonne, in tripudi di luci e di ori, che tolsero alle chiese il predominio del Cristo, distolsero l'attenzione della croce e dal Tabernacolo. Non parliamo delle cattedre dei predicatori, che si rimpicciolirono, si elevarono, si appiccicarono alle colonne, donde prese a tuonare l'oratore sacro, dimenticando il precetto della semplicità e lo scopo essenziale della predicazione. E avvenne e avviene di peggio in molte chiese: che Cristo vien tolto dalla sua cella e segregato in cappelle seminascoste! Abberrazione rinascimentale e barocca.

Sarebbe pertanto bene richiamare il clero e gli architetti, richiamarli, dico, alla vera architettura sacra, a quella dei tempi veramente cristiani e sinceramente religiosi. Via tutte le scorie dei secoli tronfi e vuoti miscredenti e pietistici!

L'Italia, in quei tempi, creò la sua lingua, e la sua poesia, la sua filosofia: creò anche la sua architettura. Ritornare dunque a quella architettura: non per copiarne le strutture e le forme, ma nel seguire i concetti veramente religiosi che ne ispirarono la ragione d'essere ed i modi di essere. Ritorneremo alle grandi navate, alle pareti istoriate, alle forme semplici e chiare: avremo degli altari, che non saranno montagne, e delle cattedre, che non saranno nidi di rondini. E non cercheremo sistemazioni a confessionali e pulpiti, che sono una vera negazione della funzione loro, quasi disturbino l'architettura.

E nella chiesa altari, pulpito e confessionale ripiglieranno il loro posto preminente che ebbero e debno avere.

L. Berra

2 - ARCHITETTURA E CATECHESI

La risposta di Don Bertocchi

A proposito di uno scritto apparso in *Arte Cristiana* (dicembre 1953) e intitolato: *Il primo fine del tempio cristiano,* mi permetto di annotare sia pur telegraficamente, quanto segue:

1) Ritengo tutt'altro che esatto il titolo dato all'articolo. E perchè? Perchè il primo fine del tempio cristiano non è affatto quello illustrato dall'articolo stesso;

2) Quando l'articolista dice che io (vedi *Arte Cristiana,* aprile e ottobre 1953) trascuro di considerare il tempio come aula di evangelizzazione, suppone che io abbia *esaurito* in due articoli tutte le considerazioni fondamentali intorno al tempio cristiano. Ma questa è una sua presunzione;

3) Quando l'articolista dice che le mie argomentazioni, considerando il tempio come monumento a Dio, *riflettono la comune concezione umanistica* ecc., dimostra, con troppa evidenza, *di non aver capito nulla dei miei ragionamenti.* Essi erano di natura assolutamente diversa, come del resto, ben apparve ai Redattori di *Arte Cristiana* che scrissero (vedi numero di ottobre, 1953, in testata): « don Bertocchi presenta il problema sulla base del tutto opposta, delle più sublimi grandiose e inarrivabili esigenze spirituali e mistiche ». Queste, lo confesso, erano le mie ambizioni;

4) Quando il prefato scrittore dice che io per fortuna, chiamo *farneticamenti* certi miei ideali e sogni architettonici, dà nuova prova di essere un poco felice o assai affrettato e superficiale esegeta.

E' chiarissimo, infatti, dal mio scritto che io, quegli ideali architettonici, li chiamo un puro farnetico in quanto *per ora non sono tanto facilmente realizzabili,* ma non perchè siano *intrinsicamente ridevoli* come egli ostenta di credere.

5) Là dove l'articolista dice *che io nego che l'architettura sia una scienza esatta,* dimostra parimenti di essere un lettore assai disattento, per non dire altro.

6) Là dove per lamentarsi che io suggerisca agli architetti (come nessuno ha mai fatto) *di riflettere nelle loro architetture il concetto di Trinità, d'Incarnazione, di Martirio* ecc., aggiunge, quasi scandalizzato, (ma con quale effetto, ognun può vedere): « non siamo nel mondo dantesco... oppure nel regno delle aurore boreali », quasicchè la Divina Commedia (e, giacchè lo desidera, aggiungiamo pure le aurore boreali) fosse addirittura una regione mostruosa e non una architettura sorprendente e lampeggiante di spiritualità.

In realtà, anche a tal proposito, non ha nemmeno sospettato il vero significato delle mie proposte quando io recavo l'esempio del Tempio di Sion e del Partenone, dei quali (quanto superfluamente ognun se lo veda) dice che non possono fungere da tempio cristiano.

7) Dove espressamente afferma che il tempio è *innanzitutto* il luogo della catechesi e cita l'esempio degli apostoli e dei primi cristiani, dichiaro fermamente di non convenire. Si pensi, tra l'altro, all'ordine dato ai catecumeni, di uscire dal tempio al momento più augusto del rito.

E poi, le ragioni contingenti del cristianesimo primitivo sono oggi talmente superate, che un bel tipo potrebbe anche benissimo dire: beh, e gli oratori e le sale di catechismo e i saloni dei teatri parrocchiali, che stanno a fare?

8) E' proprio vero, inoltre, che « le macchine dei grandi altaroni » sorgono col crescere della ignoranza? Non sorgono soprattutto dopo il Concilio di Trento e con lo stile gesuitico che oggi appare tutt'altro che ingiustificato?

9) Per quanto, poi, riguarda, da una parte le cattedre episcopali, gli amboni ecc. e, dall'altra, i pulpiti barocchi, che differenza ci può essere ai fini catechetici? Semmai, tra le due forme, il nostro articolista, dovrebbe proprio preferire quella barocca che collocando la bigoncia in mezzo alla folla, si dimostra più adatta al Tempio-scuola.

In realtà, diciamo schiettamente: perchè far tanto trita e rettorica archeologia vuoi paleocristiana vuoi barocca, e ricordare cose che tutti sanno da decenni ormai, e non aggredire, invece, coraggiosamente il problema quale si presenta ai nostri giorni, urgente e ricco di possibilità, sia per la catechesi, sia per l'arte?

10) Da ultimo (ometto molti altri rilievi) il nostro articolista così si esprime: « Con poche idee ma rette si creeranno chiese nuove e degne ».

Beh, poche idee? sia pure; ma *zero idee,* no; è troppo poco.

A mio modesto parere, infatti, un'unica idea veramente importante si contiene nell'articolo, ed è questa: « *che le pareti* (del tempio) *dipanino agli ignoranti del nostro secolo tutto* (non le pare un po' troppo?) *il catechismo* »; ma essa non è nuova, nè seriamente sufficiente ai fini della evangelizzazione, nè, a rigor di termini, si rivolge all'architetto, bensì al pittore, *et quidem* troppo genericamente, sicchè in pratica non se ne vede una grande utilità. Di ben altra importanza sarebbe stato l'articolo, se, omesse tante superflue considerazioni, avesse suggerito all'architetto le molte idee di cui egli in verità necessita alla realizzazione d'un tempio cattolico.

Ma, *quod differtur, non aufertur* e il mio amabile contraddittore non mancherà a questo compito. Io, da parte mia, oso proporgli il titolo premesso a queste fuggevoli notazioni: *architettura e catechesi.*

Ed ora, a titolo di conclusione, sia ben chiaro che nonostante i miei dissensi su le idee, ho però assai apprezzato sia la preparazione culturale, sia il buon spirito, il simpatico interessamento e il sincero fervore dell'articolista con il quale ho voluto intrattenermi, con tutta schiettezza, intorno a un argomento che merita molta attenzione e magari anche lo scoppiettìo di qualche diatriba, sempre, s'intende, nel clima d'una franca amicizia cristiana.

3 - IL PARERE D'UNO SPETTATORE

Nel Vangelo ci sono due frasi che a tutta prima sembrano contrastanti. Gesù nel cortile del Tempio condannando l'azione dei venditori delle offerte e dei cambia-monete, dice: « La mia casa è casa di orazione: voi ne avete fatta una spelonca di ladri »,

L'altra è verso i Farisei che ostentavano la loro vita di pietà: « Se tu vuoi pregare entra nella tua casa, chiudi l'uscio e prega nella solitudine e nel raccoglimento il Padre che è nei cieli ».

Ecco il contrasto: allora per Gesù luogo di orazione è la casa o il tempio?

E' l'una e l'altro; ma per una esatta comprensione premettiamo qualche nozione sulla orazione.

Essa è « ascensio mentis in Deum »: metafora esprimente lo slancio dell'anima che si svincola da se stessa, che esula da ogni strettezza umana e vola verso la vera Patria.

E' l'atteggiamento della creatura che si rivolge verso il suo Creatore; questa potrebbe esser la definizione della preghiera di ogni singolo uomo (la preghiera privata).

Ma se ogni uomo ha il dovere di riconoscere il suo Dio e di essere in rapporto con Lui, la comunità stessa ha questo dovere, perchè pure essa viene da Dio, da Lui ha benefici e quindi verso di Lui ha dei doveri. Ecco perciò la preghiera pubblica, fatta in nome della comunità e per la comunità e che trova la sua massima espressione nella preghiera liturgica.

Ora anche se la preghiera privata può essere fatta in una chiesa, anzi meglio in chiesa, perchè più vicini a Colui che può rendere onnipotente la nostra preghiera, il suo luogo è nella casa...: « Se tu vuoi pregare, entra nella tua casa »...; proprio perchè la casa ha il focolare della famiglia, attorno cui dovrebbe gravitare tutta la vita della famiglia stessa e quindi anche i suoi rapporti con Dio dovrebbero essere alimentati da questa fiamma.

La chiesa invece è il luogo della preghiera pubblica, il luogo dove tanti cuori si uniscono in un sol cuore per rivolgersi a Colui che regge tutte le cose, che è il Padre di tutte le misericordie.

Quindi i due suggerimenti di Gesù non sono affatto in contrasto, perchè riguardano due atteggiamenti diversi della preghiera.

Tanto il primo atteggiamento quanto il secondo sono necessari: ma questo secondo è certo il migliore ed il principale, soprattutto se lo concepiamo come preghiera del Corpo Mistico.

E la preghiera di questo Corpo ha il suo punto più alto nel Sacrificio. Se ogni preghiera è amore, ogni amore è tensione verso l'essere amato; quando poi questo amore è massimo, l'essere che ama si estranea sempre più da sè per tendere tutto verso l'essere amato, per esser tutto di Lui, « in lui »: ecco il sacrificio.

Per me il fine principale della chiesa è di essere il luogo della preghiera pubblica portata nella sua vera essenza: il sacrificio, la S. Messa. E' vero che, oggi più che mai, la chiesa ha la funzione di testimoniare la realtà di una trascendenza in un mondo che vive di pura materialità: ma questo non può essere il fine principale. Infatti sarebbe indifferente allora costruire una chiesa e un qualsiasi monumento, solo che nel primo caso sarebbe per un omaggio a Dio, nel secondo in omaggio ad una personalità.

Troppo poco, credo.

E' vero che la Chiesa ha una funzione catechetica, ma ora poi che vengono i tempi in cui la catechesi è bene sia volta verso le varie categorie di persone e che può esser fatta in altri ambienti, anche se rimarrà sempre essenziale la voce sacerdotale come voce di Dio, ed il luogo vero del prete è la chiesa, mi pare eccessivo ridurre al fine catechetico il fine principale della casa di Dio; anche perchè mi pare una concezione piuttosto protestantica, in cui tutto è il sermone del Pastore e la chiesa è costruita per questa unica funzione ed ha il centro nell'ambone.

Per noi il centro vero della chiesa è l'altare, l'ara del Sacrificio, su cui si depositano tutti i sacrifici di ognuno per diventare, uniti a quello del Cristo, il Sacrificio unico del Corpo Mistico.

La preghiera liturgica non esclude la preghiera individuale: così il sacrificio di Cristo comporta per poter esser anche il nostro, l'apporto del nostro personale dolore.

In ogni casa la preghiera individuale santificherà il sacrificio personale o famigliare; ma questi sacrifici dovranno essere deposti sull'altare, durante la S. Messa per trasformarsi nel Sacrificio della comunità. La chiesa è fatta per adorare, per ringraziare, espiare ed impetrare tutti insieme nel nome di Gesù-Capo che tutti ci ha generati nel Suo Amore per il mondo, che lo ha portato fino al sacrificio totale di Sè.

Se dovessi costruire una chiesa, la incentrerei tutta nella Santa Messa, e sarei sicuro di far bene.

Ecco, così vorrei la mia chiesa: un grande atrio coperto che prepara all'entrata; una grande navata che dà la possibilità di vedere molto bene l'altare elevato, come un monte, in mezzo ad una abside semicircolare spaziosa. Ai fianchi della navata due navatelle che fanno da corridoi e che dànno luce alla chiesa che però viene pure anche da un finestrone posto nella facciata.

Sopra le navatelle, nelle pareti della navata centrale un grande spazio lungo tutta la chiesa ed alto fino al soffitto su cui è rappresentato tutto il Sacrificio della Messa: dai primi peccati del mondo (= confessione delle colpe) ai primi sacrifici di Abele e di Abramo (= Kirie), dalle narrazioni dei Profeti e degli Apostoli (= Letture) e quelle di Gesù (= Vangelo); dalla testimonianza dei Martiri (= Credo) al sacrificio di Mechisedec al popolo che porta i doni (= Offertorio); attorno all'altare nell'arco trionfale il coro degli Angeli (= Sanctus) e dei Santi (= Canone); nello sfondo dell'abside una grande Crocefissione che ricorda la realtà, rivissuta ogni giorno, del Sacrificio.

Ma l'essenza del sacrificio non è raffigurata, nè può esserlo, perchè semplicemente vissuta: la Consacrazione nel Battesimo, nel Sacramento della confessione, nell'offerta di sè con l'unico Sacerdote che si fa Vittima vicaria; la Comunione nella distribuzione del Pane di Vita e della parola di Dio da quell'altare centrale su cui avviene il compimento del Sacrificio totale di Cristo e del Corpo Mistico.

Così sogno la mia chiesa fra lo studio di una materia e l'altra, mentre mi preparo al Sacerdozio.

Come il Sacerdote è l'uomo del Sacrificio: « Pro Hominibus constitutus... ut offerat dona et sacrificia pro peccatis », così la chiesa, l'unica Casa che può costruire il Sacerdote per la sua grande famiglia parrocchiale, in cui, attorno alla fiamma alimentata dal

sacrificio, raccoglie in una unica vita i suoi fedeli, membri di un unico Corpo che partecipa alla medesima mensa.

Un Chierico di III teologia

Cronaca

Mostra degli Olandesi del Seicento

Le mostre d'arte a carattere storico, retrospettivo, che da qualche tempo si succedono in tutta l'Europa, non sono soltanto esercitazioni di critica o manifestazioni di esibizionismo, ma sembrano rispondere anche ad una più profonda necessità: da una parte la possibilità offerta a sempre più vasti ceti di venire a contatto con opere d'arte altrimenti accessibili solamente attraverso le pubblicazioni; dall'altra esigenze di studio che richiedono visioni d'insieme, raffronti diretti tra le opere in esame.

E' ora la volta della « Mostra di pittura olandese del Seicento » allestita al Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale sotto la Direzione del Prof. A. B. De Vries e del Dr. L. Salerno, riunendo 189 capolavori della pittura olandese del suo periodo aureo, raccogliendoli da pubbliche e private collezioni. Non solamente le grandi collezioni estere sono presenti, anche privati ed enti religiosi, anche italiani, hanno voluto mettere a disposizione i loro tesori, talvolta del tutto inaccessibili.

Per ricordare due tele esistenti in chiese romane, ricorderemo la « Derisione di Gesù » di Gherardo delle Notti nella Chiesa dei Cappuccini di Via Veneto, nonchè la « Deposizione » di Teodoro van Baburen nella Chiesa di S. Pietro in Montorio, ambedue in Roma. Queste mirabili tele, eseguite dai maestri durante il loro soggiorno romano, non sono state scelte a caso. Bensì stanno lì a testimoniare dell'incalcolabile influenza esercitata da Michelangelo Merisi da Caravaggio, con la sua pittura veristica, drammatica, con la quale impostava nuovi problemi, soprattutto nel gioco delle luci e delle ombre — timidamente abbozzati dal Raffaello nella sua « Liberazione di S. Pietro dal Carcere » nella Stanza di Eliodoro in Vaticano con l'anticipazione di un secolo. La strettissima affinità tra la « Deposizione » del Baburen e quella del Caravaggio, conservata nella Pinacoteca Vaticana, dimostra poi la potenza della personalità del grande pittore innovatore, troppo presto e tragicamente scomparso.

Fin dalla metà del Cinquecento s'inizia quel pellegrinaggio d'arte da parte di artisti d'Oltralpe, spinti verso l'Italia dalla chiara fama dei grandi maestri, dal mecenatismo delle corti ed — inconsciamente — da quel primordiale richiamo che fin dall'antichità aveva spinto i popoli barbarici ad avvicinarsi od a calare in Italia: la mitezza del clima, la bellezza della terra. Dal paesista Paolo Bril e da Pieter Brueghel il Vecchio, è un avvicendarsi di nomi che intorno al Seicento vediamo già gravitare, in Roma almeno, verso quella zona della città, che ancor oggi è il centro della vita d'arte di Roma: Via Margutta.

Sono proprio i maestri olandesi ad accogliere con maggiore entusiasmo il nuovo geniale verbo caravaggesco, a seguirlo da prima pedissequamente, come Teodoro van Baburen, a rielaborarne i presupposti poi, come doveva fare dapprima Gherardo delle Notti, ed in seguito anche il grande Rembrandt. Chè, vedendo esposta qui — per la prima volta all'estero — la « Rinnegazione di S. Pietro », dipinta dal Rembrandt nell'anno 1660, insieme a Gherardo ed a van Baburen non è difficile intravvedere il filo che li collega direttamente e che ci dimostra, come i grandi maestri secenteschi olandesi debbano tanto all'Italia: tutta la loro divina arte delle penombre, delle tonalità moderate, della scoperta del mondo della realtà anche umile, finanche povera. Scoperta questa che è legata in particolare modo al nome di Pieter van Laer, detto il « Bamboccio ».

E' Pieter van Laer che inizia, in Italia, quella pittura di genere popolaresco, che doveva avere tanto successo in seguito e rivivere ancora nel secolo scorso nelle talvolta leziose scenette di contadini, di venditori ambulanti, di vagabondi, di soldati sbandati, pronti a rintanarsi nei ruderi romani o nelle bettole di campagna. E ne fa un caravaggismo popolaresco, eppure efficace, perchè intimamente vissuto. Non è un segreto per nessuno che la più abbondante mèsse di notizie biografiche sugli artisti olandesi a Roma nel Seicento sono state desunte dagli atti del Tribunale Criminale Pontificio! Qualche duello per strada con conseguente ferimento, solenni bicchierate con ebbrezze moleste ai romani e con schiamazzi notturni.

Tutto questo doveva riflettersi anche nell'arte sacra di questi maestri, i quali ancora potevano guardare al Caravaggio come loro maestro. Le sue scene religiose non hanno nulla di pomposo, di rettorico, di idilliaco. Le sue Madonne sono bellissime popolane, ma sempre donne del popolo nel costume dell'epoca, i suoi Gesù Bambino e San Giovannino ragazzetti, « scugnizzi » buoni, ma esuberanti di vita; pastori, figure di aguzzini, controfigure, sempre ed anzitutto popolo, dal volto rugato dalle fatiche quotidiane, dalle mani incallite, i piedi nodosi, anche polverosi. La realtà della vita quale essa ci appare anche nelle figure del presepio napoletano del periodo aureo. La realtà viva e palpitante, alla quale taluni ordini religiosi soprattutto miravano.

Non è una fortuita concomitanza di fatti, che molte opere di carattere caravaggesco — quindi senza distinzione alcuna tra il caposcuola ed i suoi innumerevoli seguaci al di qua ed al di là delle Alpi — si ritrovano in chiese e conventi francescani, particolarmente dei Cappuccini. Di quei frati cioè che in quel periodo operano in mezzo al popolo, in contatto quotidiano con esso, e pertanto debbono salutare una espressione artistica al popolo particolarmente comprensibile. E' questo un aspetto del « caravaggismo » che, a quanto io sappia, non è stato rilevato ancora dalla critica e che andrebbe approfondito anche attraverso qualche ricerca storica ed un'indagine archivistica su ampio raggio: il « caravaggismo », i Cappuccini e la religiosità dell'epoca.

Per l'arte olandese il Seicento non è proprio favorevole all'arte sacra. Il movimento della riforma aveva privato molte chiese di ricchezze d'arte preesistenti, e nuove commissioni venivano solo con scarsa frequenza dai pochi cattolici superstiti. Il gusto degli ambienti protestanti, permeati di una non indifferente

considerazione di se stessi dopo le vittoriose lotte contro l'oppressore spagnolo, s'indirizzava verso i soggetti profani, tra i quali viene ben presto a trovarsi il ritratto ed il paesaggio, per il quale indubbiamente le origini debbono ricercarsi ancora in Italia: due dei maggiori paesisti olandesi, Bartolomeo Breenberg e Cornelio Poelenburg, sono stati in Italia, italiani sono i loro paesaggi, pieni di ruderi, con la preferenza per le grandi masse di cotto. Sotto certi aspetti possono essere considerati i precursori del romanticismo, come romantico è il loro amore per la natura, aspetto tipico, questo, dell'anima nordica.

Alle sontuose e fastose composizioni sacre di un Rubens o di un Van Dijck si contrappongono ora le più intime scene sacre della nuova scuola realistica olandese: L'« Adorazione dei Magi » di Jan Steen, la « Sacra Famiglia » di Gabriel Metsu, la « Lavanda dei piedi » di D. T. van Baburen (Roma, Coll. Busiri-Vici), testimoniano per questa tendenza, la quale in Olanda trovò forse le sue origini spirituali nel razionalismo protestante. Ma non si può dire, perciò, che i soggetti sacri siano sentiti, come tali, di meno.

La « Lavanda dei piedi » del van Baburen, compressa entro il basso rettangolo, è piena di intima commozione e di umiltà: nel consesso di questi Apostoli, tutti uomini incanutiti, Gesù Cristo è il più giovane. Più toccante, a mio modo di vedere, il gesto di S. Pietro che per un attimo respinge il gesto di umiltà del Signore. Come appare più compreso, psicologicamente, il momento della « Rinnegazione di S. Pietro », uno dei capolavori di Rembrendt. La profonda religiosità del quale maestro traspare anche da altre sue pitture, ma soprattutto dalle due grandi incisioni: « Venite ad me omnes », detto il « Foglio da cento fiorini », ed il « Consummatum est ».

Meno direttamente collegata all'arte sacra appare la tendenza di alcuni maestri nello specializzarsi in vedute ed interni di antiche chiese. Pietro Saenredam dipinse le sue chiese, quasi sempre vuote, preferendo di rendere sensibile la segreta spiritualità aleggiante sotto le vòlte gotiche od attorno ai vari edifici sacri. Altro suo contemporaneo d'identica tendenza è Emmanuele de Witte, anch'esso rappresentato in questa mostra con alcune opere significative.

Ho detto più sopra, come gli artisti olandesi venuti a Roma dalla fine del Cinquecento in avanti, siano stati soprattutto discepoli. Il « caravaggismo » prima e le « bambocciate » poi, sono due « Leitmotive » dell'arte olandese che si sono tramandati per generazioni fino ai giorni nostri. Ma essi alla loro volta hanno apportato anche qualche cosa di nuovo all'arte italiana: la concezione romantica della vita, quale essa doveva apparire nel paesaggio di Bartolomeo Breenbergh e di Cornelio Poellenburgh e nelle scene popolaresche del van Laer, il « Bamboccio », la poesia della « natura morta » sviluppatasi dapprima a Napoli, dove Giovanni Breughel il Giovane, noto anche come Giovanni « dei velluti » aveva tenuto scuola. Il Rosa ed il Ricci, il Cerquozzi e tanti altri sono pensabili solo attraverso questi reciproci incontri e rapporti, attraverso i quali si forma la pittura europea secentesca, nella quale a quella olandese spetta un posto preminente. L'essersi molti dei suoi migliori maestri formati in Italia può essere per questa giustificato titolo di merito e di orgoglio.

Questa mostra romana, che sarà ripetuta a Milano, ha incontrato il favore del pubblico, il quale può disporre anche di un catalogo redatto con molta serietà ed impegno, corredato com'è di ben due introduzioni sintetiche, una del Prof. A. B. de Vries sulle caratteristiche della pittura olandese secentesca, l'altra di L. Salerno sul « Gusto Italiano e l'Arte Olandese », il quale mette tra l'altro in rilievo il fatto di non trascurabile importanza, che i primi ad esaltare gli olandesi del Seicento, all'epoca dell'attacco concentrico contro l'estetica classicistica, fossero proprio i « Macchiaioli Toscani ».

L'esperienza insegna che simili mostre, mentre mettono a punto tutto quanto si conosce fino a quel momento su un determinato argomento, oggetto della mostra, servono anche a dare risalto a quei problemi che fin ora sono rimasti insoluti, o per lo meno sono stati intravvisti, stimolando qualche studioso ben preparato ad approfondire analisi e ricerche in questo nuovo senso.

Non per nulla il Salerno ad un certo punto acutamente osserva che « Anche la storia degli influssi, spesso sotterranei, poco evidenti, è da indagare e da scrivere ». Basti, per ora, aver esaminato questo gruppo di dipinti, specie nei soggetti sacri, ed aver richiamato, una volta di più, la profonda ricchezza di quest'arte olandese del Seicento.

Vedi anche:

A. B. DE VRIES - L. SALERNO: Mostra di pittura olandese del Seicento. Roma, 4 gennaio-14 febbraio 1954, De Luca Editore, 21 x 16 cm, 94 pag. e 48 ill.

Roma, 6 Febbraio 1954

ANGELO LIPINSKY

Gli scavi archeologici di Luni

La città di Luni che dà il nome a tutta la contrada Lunigiana, cantata da Dante, fu all'epoca romana repubblicana ed imperiale di una notevole importanza per i suoi candidi marmi e per i suoi commerci di vino e di formaggio (ricordati da Plinio e da Giovenale). Distrutta dai barbari, fu abbandonata interamente nel sec. XIII col trasporto della sede episcopale nella vicina città di Sarzana (1204): Dante ne vide le impressionanti rovine che ricorda nel suo divino poema. Si fecero nel sec. scorso diversi scavi che riuscirono felicemente: vennero fuori statue, capitelli, pavimenti in mosaico, oggetti di bronzo e di avorio, lacrimari, pesi per bilance con una grande quantità di monete.

Gli scavi che avevano già dato occasione all'Abate Muratori « padre della storia italiana » di illustrare le lapidi ivi dissepolte, continuarono con lodevole alacrità tanto che il compianto Carlo Andrea Fabbricetti, di Carrara, potè creare un interessantissimo Museo lunense, ora passato al Museo civico de La Spezia.

Testè i Conti Picedi ed i Marchesi Groffallo, del patriziato sarzanese, possessori dei terreni a Bocca di Magra (la Marinella) stanno occupandosi di nuovi scavi con il proposito di venire alla istituzione di un Museo ove proprio sorgeva la Città già opulenta con un porto capace di dare ospitalità alle flotte migliori. Si nutre viva speranza che per tali scavi possono emergere ricordi monumentali anche in relazione alla

gloriosa storia della Chiesa di Luni, che ebbe il papa Eutichiano e diversi presuli che dettero il loro sangue per la fede di Cristo; degno di speciale nota S. Ceccardo (sec. IX) le cui ossa si conservano nel Duomo romanico di S. Andrea Ap. a Carrara.

Can. Mons. LUIGI MUSSI

Scoperta di affreschi del 1500 in S. Lucia di Massa

L'oratorio di S. Lucia V. M. sito al « Colle di Massa di Lunigiana, ricordato da carte del 1300, fu eretto tra il 1400 e 1500 in onore della gloriosa Vergine di Siracusa e fin da quel lontano tempo Essa riscosse un culto popolare, specialmente tra il contado.

L'oratorio in origine era di piccole dimensioni col soffitto a capriate e l'immagine della Santa dovè risalire come affresco di autore ignoto al secolo XVI. Tale affresco è degno di considerazione e dové uscire dal pennello di un valente frescatore: la Martire siciliana ha una veste purpurea, occhi splendenti (Dante la vede come segno della grazia illuminante) e porta alle mani un piattino con due pupille.

Testè è stata scoperta con affreschi per diuturno tempo ricoperti (credo in epoca di arte barocca) la data degli affreschi nonchè della effigie della Santa e precisamente tra il 1527 ed il 1537.

La Sovrintendenza dei Monumenti e gallerie di Pisa ha dichiarato che tanto la immagine di S. Lucia come i rilievi pittorici che la circondano dovranno essere restaurati giacchè meritano questi ritocchi. Quando l'oratorio del « Colle » venne prolungato nel 1600, fu eseguita un'altra tela di S. Lucia e collocata all'altare maggiore arricchito di marmi policromi: questa tela non è da disprezzarsi, ma è certamente distante dalla finezza della rinascenza: la tela è attorniata da Angeli in pieno rilievo ed in marmo apuano.

Can. Mons. LUIGI MUSSI

Messaggio dell'Arcivescovo di Siracusa per il Santuario della Madonna delle lacrime

Che abbiamo fatto noi, o carissimi siracusani, per meritarci che la Madonna facesse scendere le sue lacrime e dopo le lacrime una ondata di grazie spirituali e temporali su questa nostra terra, chiamata ormai terra privilegiata e a cui convergono suppliche e speranze di tutto il mondo?

In spirito di umiltà ed in animo contrito dobbiamo gridare al Signore: « *non nobis Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam* »; a Dio solo la gloria e a noi la confusione e il ravvedimento.

Se la Madonna ha pianto, primo nostro dovere è di consolarla col mostrare frutti degni di penitenza, ossia di pentimento delle nostre colpe, di sincera conversione dei nostri cuori, di vero orientamento delle nostre volontà alla santa legge divina, così che non avvenga che il Cuore materno di Maria sia contristato dalle offese al suo Gesù.

Ma dopo questa prima risposta, un'altra s'impone e urge, ed è di glorificarla colla erezione di un *Santuario* che, come ben diceva l'E.mo Card. Ruffini, « perpetui la memoria del prodigio », giusta il voto espresso (11 dicembre 1953), dall'Episcopato Siculo.

E' noto che da parecchi mesi si è provveduto alla meglio con una stele collocata nella piazza Euripide e su cui posa la effigie della Madonna delle Lacrime, che come un fiore tramanda la sua fragranza di grazia e di benedizioni.

Qui convengono coi siracusani i molti pellegrini e infermi a pregare, invocando e ottenendo conforti.

Ma è evidente che ciò costituisce un provvedimento temporaneo, in attesa di potere erigere il necessario grande tempio, che vorrà anni e somme considerevoli.

Pertanto si è pensato di costruire un *oratorio* sul posto stesso del prodigio, giacchè è ben giusto che la stanza stessa dove la Madonna ha pianto, diventi un luogo tutto sacro a Maria.

Oltre a questo oratorio, è innegabile che bisogna offrire al Cuore Immacolato e addolorato di Maria una degna *basilica*, che sia capace di decorose funzioni e di accogliere la massa dei fedeli che accorreranno a Siracusa.

Ciò è già nella mente e nel desiderio, non solo dei figli di Siracusa, ma di mille e mille credenti che dalla Sicilia, dall'Italia e possiamo aggiungere dal mondo intero, particolarmente dall'America, scrivono auspicando il futuro santuario e a tale fine uniscono alle loro fervide suppliche la prima offerta, piccola o grande, *pro Santuario*.

Dove faremo sorgere la casa di Maria? Quale architettura darle? Per la migliore ubicazione, il Comitato cittadino formato da egregie e care persone, sta studiando di scegliere una vasta area (e a ciò si presta piazza Euripide), ove siavi possibilità di ampliamento per una decorosa sistemazione del Santuario, per un comodo raduno di pellegrini e per opere annesse di utilità sociale.

Riguardo all'architettura, si pensa di lanciare a tempo opportuno un concorso fra architetti, perchè l'arte colle sue belle tradizioni italiane si congiunga a corrispondere alle esigenze dei fedeli e a glorificare Colei che è la benedetta fra tutte le donne.

Come ben si può intravedere, sono grandiosi progetti. *Non sorga voce di amara critica a sentenziare che è tempo di provvedere non a chiese, ma a case per i senza tetto, giacchè si ripeterebbe il triste lamento di Giuda e questo criterio perchè non si applica alla costruzione di monumenti, di teatri, di cinema, di campi sportivi, di opere meno utili di una chiesa, che è grande scuola dell'urgente risanamento sociale? E la nuova basilica non sarà anche un magnifico efficace richiamo di pellegrini e di movimento a Siracusa?*

Ben sorga il Santuario che non nuocerà a nessuno, anzi sarà fonte di conforto ai sofferenti, di soccorso ai bisognosi, di ispirazione a bontà, a carità e a giustizia sociale, nonchè accrescerà le glorie storiche di Siracusa.

E i mezzi? E' questo un problema non meno assillante della ubicazione e dell'architettura, ma come ci sorregge salda la fiducia di potere fare dono di un tempio degno di Maria, così abbiamo grande fede che si uniranno in bel slancio, i vicini e i lontani, a dimostrare la loro pietà verso la dolce Madre divina.

A tale fine coadiuvato da un Comitato *di onore* e da un Comitato *esecutivo*, ai quali esprimo sin da

ora tutta la mia più profonda riconoscenza, lancio il presente *messaggio o appello* per la raccolta dei mezzi necessari alla costruzione del nuovo Santuario.

Il palpito che ha suscitato dovunque il meraviglioso fatto della lacrimazione avvenuta nell'umile stanza operaia di via degli Orti; palpito che continua in moltitudine di cuori protesi verso la Madonna delle Lacrime e che dopo il comunicato del Ven. Episcopato Siculo si è esteso ancor più nel mondo, ci infonde una lieta sicurezza che Siracusa, come Lourdes e Fatima e altri luoghi privilegiati dalla Vergine Santa, avrà l'onore e la gioia di un grande Santuario, che costruito colle oblazioni dei poveri e dei ricchi, coll'obolo dei dolenti e dei beneficati, col concorso dei vicini e dei lontani, tutti uniti nei sacri vincoli della religione e della patria, e i cui nomi saranno in benedizione, parlerà ai secoli la bontà, la misericordia, le glorie del Cuore Immacolato di Maria e la generosa corrispondenza dei figli riconoscenti.

Siracusa, 29 gennaio 1954.

† Ettore Baranzini, Arcivescovo

Una Unione della Stampa Periodica Italiana

L'USPI è nata nel giugno 1953 per iniziativa di numerosi Direttori ed Editori di Riviste. Essa si propone di contribuire alla divulgazione della cultura promuovendo lo sviluppo della stampa periodica ed aiutando l'attività professionale di tutti coloro che le danno vita: direttori, redattori, collaboratori, editori ecc. L'Unione è quindi anche un ponte fra le Associazioni di Giornalisti e le Associazioni di Editori e può agire in collaborazione con esse nelle iniziative tendenti al bene dei periodici e delle citate categorie.

L' USPI gode della più benevola considerazione e collaborazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, del Consiglio Nazionale delle Ricerche, della Federazione Nazionale della Stampa Italiana, dell'Accademia dei Lincei, dell'Accademia di S. Luca, del Comitato Nazionale della Produttività.

Lo Statuto dell'USPI è del tipo federativo e prevede la possibilità che le Associazioni di stampa periodica italiana già costituite aderiscano all'USPI senza perdere la loro fisionomia e autonomia. L'adesione all'USPI significa concentrazione di forze tendenti al raggiungimento di vantaggi comuni.

L'organizzazione dell'USPI è decentrata, ed è articolata in Sezioni e Gruppi. Le Sezioni riuniscono i Periodici trattanti materie affini; i Gruppi riuniscono i Periodici territorialmente vicini.

All'USPI possono associarsi sia i Periodici come tali che i loro Direttori, Editori, Redattori, Collaboratori come persone. La quota di associazione per i Periodici è uguale all'importo dell'abbonamento annuo ai Periodici stessi, per le persone è di L. 1.000 per i Direttori e di L. 500 per i Collaboratori.

Un concorso per un libro di teologia per laici

Il Card. Giuseppe Siri, presidente della commissione giudicatrice.

La Pro Civitate Christiana, per corrispondere a una delle più vive esigenze spirituali della cultura moderna, ha lanciato un concorso per un libro di Teologia per laici, che risponde al pensiero dell'uomo intellettuale di oggi.

L'opera vincitrice, che dovrà essere di circa 500 pagine, sarà edita dalla Pro Civitate Christiana e avrà il premio di 1 milione di lire e la percentuale sulla vendita delle copie.

S. E. il Cardinale Giuseppi Siri, Arcivescovo di Genova, presiederà la commissione giudicatrice.

Per informazioni rivolgersi a: « Pro Civitate Christiana » - Assisi.

Teatro Sacro

Dell'arte vestiaria

Questo capitolo, che riprende la trattazione sistematica dei principali elementi del teatro cristiano, dovrebbe intitolarsi « Del costume », ma siccome tale termine non esprime compiutamente ciò che intendiamo dire ci siamo permessi di mutarlo in quello di « arte vestiaria », che è di più larga accezione.

Costume, come tutti sanno, ha vasto significato, da quello di modo di vivere — donde costumato — a quello di abito in senso storico o di categoria sociale (costume bizantino, costume valdostano).

Nel Rinascimento costume significava il modo di palesare di fuori i sentimenti dell'animo, e dalle lettere passò alla pittura e alla scultura, per indicare l'espressione del personaggio; onde dicevasi costumato Raffaello, perchè rappresentava ciascuna sua figura socondo il suo ruolo morale.

Nell'Ottocento, in armonia con gli ideali di quel secolo storicista, si cominciò a parlare di costume storico sul teatro e nella pittura, come nella scenografia entrò l'uso dei vari stili, secondo il tempo in cui si svolgeva l'azione drammatica.

Questa riesumazione archeologica del vestiario secondo un concetto storicista anteponeva la verosimiglianza al gusto; al costumista si richiedeva soprattutto la conoscenza degli stili, senza troppo badare se avesse fantasia e senso d'arte, e se il vestiario, storicamente a posto, fosse poi in accordo con lo spirito e il ruolo dei personaggi.

La convinzione che il vestire storico non si riproduce mai esattamente, ma solo con approssimazione, e che un anacronismo storico possa essere un capolavoro artistico (basti guardare a certi Alessandri e certe Rossane del Settecento, spropositatamente e pure squisitamente abbigliati), da poco ha soppiantato l'opinione pedante, che aveva finito di escludere ogni invenzione nel vestire, e fa risorgere l'arte vestiaria come l'hanno intesa le più felici età dell'abbigliamento, i classici, i medioevali, gli orientali.

Il discorso potrebbe estendersi a tutto il problema del vestimento, cioè a quella che oggi chiamiamo moda; ma noi ci occupiamo qui esclusivamente di teatro e ad esso riferiamo quanto ci piace di dire in materia.

Per comprendere che cosa sia l'arte vestiaria non

v'è che da guardare ai capolavori di essa, e primo ai Greci, inventori del vestire panneggiato, fondamento di ogni arte dell'abbigliarsi; poi al massimo cultore di essa, Giovanni Pisano, e infine all'umanissimo Giotto. Se i Greci sono per noi come una grande lingua spenta (il latino, per intenderci), Giovanni e Giotto affrontano problemi ancora presenti e attuali ai tempi loro e di grande ammaestramento per noi oggi.

Abbiamo messo in prima fila Giovanni perchè il suo modo di adoprare il panneggio è degno dei Greci; anzi li supera nella dignità spirituale. Le sue statue a larghe pieghe, ottenute nella veste di panno dal leggero aggirarsi della persona (il tronco in una direzione, le gambe in altra) hanno tale maestà, da far pensare a Michelangelo, ma gli vanno assai avanti nella verità e nella naturalezza.

I grandi volti profetici non farebbero l'impressione che fanno se non fossero accompagnati dal piedestallo ammirabile della persona panneggiata.

L'arte vestiaria di Giovanni è, in certo senso, fine a se stessa, perchè non è richiesta a rigore dalla rappresentazione del ruolo che la figura rappresenta.

Invece in Giotto l'arte è applicata al racconto, e perciò è contenuta nella funzione dell'attore dipinto.

Giotto prende i suoi motivi ovunque li trova; nell'antichità classica, nella tradizione cristiana, nell'ordine liturgico, nel vestiario del suo tempo e infine nella sua immaginazione.

Non pago di questi vari elementi, variamente ancora li combina, creando nuove fogge e nuove armonie.

Per gli angioli e per alcune figure allegoriche (per esempio la Speranza) usa il peplo classico come poteva concepire al tempo suo, cioè tagliato, puntato e manicato. Per i personaggi di qualità adopera il panneggio del vestito virile in età ellenistica, tunica accollata manica lunga e pallio buttato sulla spalla sinistra e girato sotto il braccio destro; per le sante maggiori, la tunica imperiale come si vede nel tesoro di Ruggiero Normanno, ora a Vienna; per i Giudei, il mantello rettangolare portato sulle spalle e ricadente in due lembi davanti, fermato sotto la gola in fogge varie, che corrispondono allo stato spirituale del personaggio; per i fanciulli e la gente di popolo la tunichetta corta, rimboccata alla vita, con maniche attillate o rigonfie sugli omeri.

Questo eclettismo è usato in modo così razionale da non avvertirsi l'eterogenità delle provenienze.

L'arbitrio è giustificato da una grande qualità: la bellezza; mentre la stretta aderenza all'ordine storico non avrebbe senso, se mancasse poi di bellezza.

Infine Giotto inventa là dove non v'è esempio storico nè tradizionale, nè d'uso; nelle grandi figure allegoriche, come alla Cappella dell'Arena le serie dei Vizi e delle Virtù, dove l'arte vestiaria raggiunge una efficacia sottolineatrice dei ruoli che non potrebbe essere più intensa.

Ecco i nostri maestri.

In un altro capitolo prenderemo a trattare degli elementi di quest'arte la quale non ha nulla a che fare con la sartoria e con la moda, a meno che sartoria e moda non vogliano accostarsi all'arte e alla bellezza.

E. T.

Teatro Sacro per l'infanzia

Nelle nostre principali città, specialmente quest'anno, si sono dati e si dànno spettacoli per l'infanzia, con vivo gradimento, non solo dei piccoli spettatori, ma anche dei grandi che li accompagnano.

Il buon gusto, i buoni attori, l'allestimento decoroso e festoso con cui vengono offerti, sono cose encomiabili, come è degna di lode l'iniziativa stessa, che sta a dimostrare l'amore ed il rispetto degli autori e dei realizzatori per il gentile mondo dei fanciulli.

Il repertorio fiabistico che è alla base di queste rappresentazioni, è favorevole ad alimentare quella fantasia lieta e consolatrice che il mondo della tecnica e della meccanica minaccia di cancellare dalla nostra vita. Cosicchè, se il più grande delitto del mondo di oggi è, come dice Bernanos, quello di uccidere i lieti sogni dei fanciulli, questa forma di teatro per l'infanzia è proprio destinata a salvarli. Ci sono dunque autori ed attori, spesso eccellenti, che, con la loro opera dedicata specialmente all'infanzia, salvano le fiabe ed il mondo della fantasia, ma c'è qualche cosa di più prezioso e di più minacciato da salvare nella nostra vita e specialmente in quella vita in boccio che è il mondo infantile.

Se i missionari catechizzano gli infedeli con l'efficacissimo mezzo del teatro sacro, come è stato abbondantemente dimostrato nei Congressi di teatro sacro missionario tenuti in questi ultimi anni ad Orvieto, anche noi bisogna che ci decidiamo una buona volta a ricorrere a questo mezzo che si è rivelato estremamente utile per insegnare ai fanciulli, spettatori ed attori, la Verità per eccellenza, per diffondere fra loro la gioia che dà la fede, la luce meravigliosa e consolante che alla nostra vita, spesso difficile e penosa, conferisce il sublime ideale cristiano.

Bisognerebbe dunque che sorgesse, come è sorto e vive, pur tra infinite difficoltà e gli eroici sforzi degli organizzatori, l'Istituto del Dramma Sacro di Orvieto, un movimento del Dramma Sacro per l'Infanzia.

Gli esempi, anche qui, non mancano. Quel « Centre d'Etudes et des représentations dramatiques » di Neuilly-sur-Seine dove Léon Chancerel, amico e collaboratore di Copeau, formava i suoi collaboratori e i propagandisti destinati a diffondere nelle scuole e fra i movimenti giovanili il gusto e la pratica dei drammi eminentemente educativi e religiosi, diede origine al « Centre Dramatique pour la Jeunesse », unico in Francia ed anche in Europa, concepito per l'insegnamento metodico e pratico, artigiano e sperimentale, dell'arte del teatro popolare educativo, e per la formazione degli istruttori necessari. Questi dovevano occuparsi soprattutto dei fanciulli, in omaggio alle direttive del grande rinnovatore del teatro Jacques Copeau, il quale non si stancava di insegnare che un rinnovamento del teatro in profondità, può effettuarsi soltanto in un ambiente artisticamente e moralmente puro quale è il mondo dell'infanzia.

Si tratta di educare, oltre ai piccoli e giovani attori, anche una generazione di spettatori, al gusto delle rappresentazioni ricche di contenuto spirituale ed ispirate alla poesia, sottraendo gli uni e gli altri al cattivo gusto che, per causa della faciloneria del-

l'avidità del guadagno e dell'originalità ad ogni costo, imperversa nel teatro di oggi.

Il « Centre Dramatique pour la jeunesse et pour l'enfance », che funzionò regolarmente fino all'ultima guerra, oltre all'allestimento di rappresentazioni popolari, spesso all'aperto e di una grandiosità non comune (come quelle date al Centro regionale sul Ponte Alessandro III, al Centro Rurale della Porte Maillot e al Centro Sportivo della Porte S. Cloud e della Porte d'Italie) offriva anche oralmente e per corrispondenza, consigli ed insegnamenti sulle più delicate questioni di educazione artistica.

Dal Centro di Via Kellermann di Parigi, diretto personalmente da Chancerel, dipendevano i diversi centri regionali di Francia. I « Cahiers d'art Dramatique », diretti da Chancerel, pubblicati mensilmente dal Centro di Parigi prima della guerra e ripresi dopo di essa fino al 1950, informavano tutti gli appassionati, educatori e cultori del teatro educativo e religioso, del movimento artistico che in questo senso si verificava in tutto il mondo, per diffondere la cultura drammatica e religiosa fra i giovani e fra i ragazzi, dalle compagnie universitarie che, come quella dei « Théophiliens » della Sorbona, organizzata dal prof. Gustave Cohen (convertitosi al cristianesimo mettendo in scena, con i suoi studenti i drammi sacri del medioevo francese, poi amico e collaboratore di Chancerel), a quelle marionettistiche dei « Comédiens de bois » per i più piccoli. Venivano inoltre organizzate sessioni, in periodi di vacanze, in campagna, in luoghi di ritrovo e all'aperto. I « Comédens-Routiers » creati da Léon Chancerel in seno allo scautismo cattolico, portavano anche nei luoghi più remoti le loro rappresentazioni destinate specialmente ai fanciulli e basate sui metodi della nostra « Commedia dell'Arte ».

Le ostilità della guerra dispersero i « Comédiens-Routiers » sebbene una parte di essi, nei campi di prigionia, abbiano fatto tesoro dell'insegnamento ricevuto.

L'Istituto Internazionale del Teatro, nella prima conferenza sul « teatro e la gioventù », tenuta a Parigi nella Casa dell'U.N.E.S.C.O. nell'aprile 1952, trattando del teatro « pour les enfants, par les enfants » e « pour les enfants par les adultes », nominò come Presidenti John Allen e Léon Chancerel. Quest'ultimo, con una circolare del maggio successivo, rivolse un caloroso appello, non solo agli autori drammatici invitandoli a collaborare sotto il segno della poesia, della probità professionale, dell'amore e del rispetto per la gioventù e per l'infanzia, ma anche ai musicisti, ai coreografi, ai registi, agli artigiani dello spettacolo, nonchè ai critici ed ai rappresentanti della stampa, per far loro considerare quale rinnovamento profondo e quale sorgente continua di ardente vita drammatica, il teatro della Gioventù e dell'infanzia sia in grado di offrire all'arte in genere, preparando una generazione di spettatori fervidi ed esigenti e creando infinite possibilità esaltanti e pure.

Léon Chancerel stesso, rifacendosi ai metodi degli antichi « meneurs de jeu » e ispirandosi alle opere di Gréban, di Jean Michel, di Jacopone da Todi, di S. Gregorio Nazianzeno e ad antichi dialoghi religiosi popolari bretoni ed umbri, compose una specie di rosario vivente: « La Compassion de notre Dame », riannodandosi alla tradizione francese creata nel 1470 dal domenicano Alain de La Roche.

Le realizzazioni di quest'opera furono grandiose e la straordinaria folla di fedeli attestò ancora una volta la validità del teatro sacro che si riallaccia alla tradizione popolare, non solo riproponendo gli antichi misteri, ma lasciando germogliare su quell'augusto tronco, per opera della fede e della poesia, nuovi drammi sacri adatti alle esigenze odierne e presentati con il gusto di oggi favorito dai mezzi della moderna tecnica teatrale.

Ciò che occorre per le nuove rappresentazioni sacre, non è il fasto troppo costoso che permette soltanto rare e saltuarie realizzazioni, ma la continuità di esse, la fedeltà e la costanza a questo nuovo mezzo di efficace sussidio alla catechèsi.

Come le antiche confraternite medioevali di Todi, di Assisi, di Perugia e di Orvieto, composte di persone di tutte le età e di tutti i ceti sociali, specialmente operai, davano una rappresentazione per ogni solennità religiosa e per ogni celebrazione liturgica, il cui testo era preparato in genere da ecclesiastici, così anche oggi, in seno alle parrocchie più grandi, dovrebbero sorgere in Italia queste Confraternite. Esse avevano un locale apposito per le riunioni e per il magazzino dei costumi, delle armi, parrucche, calzature, ali ecc. Per una di queste, la Confraternita di S. Maria Maggiore di Todi, situata poco distante dal Convento dove visse Jacopone, il grande poeta dello Stabat componeva le sue laude drammatiche come si può vedere da un documento rinvenuto dal rev. Can. Pericoli nell'Archivio capitolare di Todi

In tale documento si accenna ad una sospensione delle rappresentazioni sacre poichè « el libro de fra Jacovone era smarrito et non se trovava ».

Per rinnovare il gusto del teatro vero, che insegna cioè le verità essenziali glorificando Iddio, la Vergine ed i Santi in mezzo al commercialismo ed al cattivo gusto del teatro di oggi, perfino quello di oratorio, perchè non creare daccapo queste Confraternite cominciando da quelle dei fanciulli?

Il rinnovamento del teatro secondo Copeau, non si attua mediante le grandi compagnie nè per soddisfare le esigenze di grandi pubblici, ma mediante l'opera capillare di piccoli « foyers dramatiques » in cui venga insegnato che la base del teatro è soltanto la *parola del poeta* non per il fasto della messinscena che soffoca la parola del poeta, corrompe il teatro, rivelando l'artificio a scapito della comunione tra spettatori ed attori. Questo grande francescano del teatro, non si stancava di ripetere: « Pour l'oeuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu » (Per il nuovo teatro, lasciateci un palco nudo).

All'opera dunque, poeti ed autori drammatici; bisogna ricollegarci alla tradizione medioevale del teatro religioso, per creare un repertorio adatto ai fanciulli prima e poi agli adulti; un repertorio senza arcaismi né preziosismi, in versi semplici e popolari che restano impressi nel cuore degli spettatori: un repertorio che abbia a base il catechismo se è vero che l'ufficio più importante del teatro è quello di insegnare. Infatti l'insegnamento più urgente oggi è

quello delle verità auguste della nostra fede poichè tutto il male accade per l'oblio e l'ignoranza di queste verità. Non bisogna restare inerti mentre il male dilaga, anche per mezzo del teatro!

Abbiamo sotto gli occhi i testi delle rappresentazioni che l'A.P.I. realizza e si propone di realizzare per i nostri fanciulli e con i nostri fanciulli. Perchè non pubblicare dunque nelle nostre riviste anche i testi che noi realizziamo e ci proponiamo di realizzare per l'educazione cristiana dei fanciulli ed anche dei grandi per mezzo dei fanciulli?

Le pure labbra dei bambini son le più adatte a pronunciare le parole immortali che ci rafforzano nella fede, ci incoraggiano nella speranza e ci infiammano nella carità. Rendiamo più solenni le nostre festività con rappresentazioni popolari di fanciulli; quando questi saranno più grandi ed avranno acquistato il gusto e l'abitudine di questi spettacoli, saranno loro stessi, come è accaduto a chi scrive, a chiedere ai poeti di arricchire il loro repertorio nel senso cristiano e molte cose gli autori avranno da imparare da questi umili interpreti e da questo pubblico che sarà sempre con noi allorchè lo inviteremo convenientemente a glorificare Iddio, la Vergine ed i Santi, nello splendore dell'arte, con le parole della Fede e della poesia e con i mezzi meravigliosi della tecnica moderna è in grado di offrire agli spettacoli di oggi.

Occorre coraggio dunque, da parte nostra, come occorre comprensione valida e fattiva, la famosa mano amica che si tenda verso di noi, da parte delle Autorità della Chiesa e del Governo.

Che il nostro accorato appello non sia ancora una volta rivolto invano! Se da un eminente porporato, in una delle più importanti archidiocesi d'Italia, è stato costituito in questi giorni il movimento dei « Piccoli Cantori » allo scopo di raggiungere una più attiva partecipazione del popolo alla Liturgia ed una più ampia diffusione delle melodie gregoriane e si riuscirà per sua iniziativa a formare un gruppo di « piccoli cantori » presso ogni parrocchia ed ogni chiesa di quella archidiocesi, perchè non si può fare altrettanto, per intensificare ed estendere con gli stessi scopi, il movimento dei « Piccoli Giullari di Dio »?

MARGHERITA CHIARAMONTI

Rassegna delle Riviste

DAS MÜNSTER

(Nr. 1-2)

Erwin Henzle riferisce su otto grandi tavole con episodi della Vita di Sant'Anna e della Vergine, riconosciute come parti di un grande altare a polittico, le pitture del quale vennero eseguite dal noto pittore cinquecentesco Wolf Huber per l'altare di S. Anna nella chiesa di S. Nicola a Feldkirch. Esiste ancora il contratto notarile rogato 15 giorni prima della Pasqua del 1515, con il quale il maestro s'impegnava per l'opera terminata solo nel 1521. Insieme alle caratteristiche della matura pittura cinquecentesca della Germania meridionale nelle tavole ritrovate solo nel 1553, vi si riscontrano anche evidenti influenze italiane.

Alfred Stange presenta una piccola tavola con la Messa di S. Gregorio, opera del « Maestro dell'altare di Schöpfing.

Eberhard Hempel illustra la grandiosa chiesa cattolica di Dresda, risorta dopo le spaventose devastazioni dell'ultima guerra. La chiesa si inserisce nella caratteristica situazione maturatasi in Sassonia dopo la conversione al cattolicesimo di Augusto il Forte ed alla quale suo figlio Augusto III volle dare durevole espressione, consigliato in questo dal confessore gesuita Giuseppe Guarini, un napoletano, trovando nell'architetto Gaetano Chiaveri un maestro capace di realizzare il progetto reale. La chiesa venne iniziata il 13 settembre 1738 e va considerata un capolavoro del barocco che doveva contrapporsi efficacemente alla grande chiesa protestante della stessa città. L'architettura movimentata, rallegrata da numerose statue, è non solo un capolavoro nel suo genere, ma anche un tipico esempio dell'influenza italiana nel Settecento germanico ed austriaco.

W. Schmidt commenta brevemente due chiese moderne a Vienna, la parrocchiale di S. Giuseppe nel XIV Distretto ed una chiesa protestante nel XV. Ambedue risaltano per semplicità di linee unita ad uno squisito buon gusto, il retaggio caratteristico dell'arte austriaca moderna. Architetti, per la chiesa cattolica, L. Hruska, per l'altra S. Theiss e H. Jaksch.

Con « Una nuova Chiesa Messicana » la Redazione di Das Münster » continua la periodica presentazione di realizzazioni modernissime nel campo dell'edilizia ecclesiastica cattolica: per il centro industriale di Monterrey, nel Messico Settentrionale, Enrique de la Mora ha costruito nel 1950 la chiesa in onore de « La Purisima », decorata poi dallo scultore austriaco Herber Hofmann-Isenburg formatosi alla scuola di Wilhelm Lehmbruck. Costruita interamente in cemento armato, presenta tutte le volte a sezione parabolica, pianta a croce latina oltre a tre cappelle per lato, con uno slanciato campanile in pietra da taglio grezza. L'interesse di questa chiesa è notevole, in quanto che essa non tenta soluzioni ibride, ma parte decisamente dai concetti statici e strutturali che la tecnica impone. I dettami della liturgia cattolica — a quanto si può giudicare dalle illustrazioni — sono osservati appieno e non si possono negare a questa chiesa una imponenza ed una suggestività non comuni.

Questa chiesa messicana contrasta con la « Nuova Chiesa di Saarbrücken di Gottfried Böhm » presentata da Albert Belt, nella quale mancano, malgrado il modernismo dei concetti strutturali, quelle premesse che hanno acconsentito agli artisti attivi per « La Purisima » di raggiungere una soluzione liturgicamente ed esteticamente soddisfacente. Non si comprende chiaramente per qual motivo si sia dovuto ricorrere

alla pianta elissoide della chiesa propriamente detta ed alla torre per trivellazioni quale ispirazione per il campanile.

Hugo Schnell: Il nuovo altar maggiore nel Duomo di Passavia: l'antico Duomo venne rifatto all'interno, dopo l'incendio del 1662, per opera dell'architetto italiano Carlo Lorago, con gli stucchi di Giovanni Battista Carlone. L'altar maggiore, sempre progettato, non venne realizzato che in questi ultimi anni ed è costituito da un monumentale gruppo di statue scolpite in legno di pioppo, rivestite di lastre d'argento, opera dello scultore Josef Henselmann. Si tratta di un grandioso gruppo di figure, alte metri 3,20-3,80, mentre l'intera composizione fino alla figura dello Spirito Santo raggiunge la ragguardevole altezza di metri 17,5. Essendo il Duomo consacrato a Santo Stefano Protomartire, dietro suggerimento del Vescovo di Passavia l'artista ha rappresentato la scena della lapidazione del Santo. Il Protomartire sta cadendo sotto la violenza dei massi che due manigoldi gli scagliano addosso, mentre da sinistra assiste Saulo, a destra un Fariseo. In alto, entro un tondo, lievemente schiacciato il Padre seduto, a sinistra in piedi benedicendo Gesù, al di sopra dei due lo Spirito Santo. Tra i due gruppi si librano, orizzontali, due figure, delle quali l'una raffigura l'Antico Testamento, in procinto di spezzare una verga, mentre l'altra, il Nuovo Testamento, porge al Martire una croce ed una foglia di palma. Il collegamento tra i tre gruppi di figure è dato dalla raggiera che si diparte dalla SS. Trinità, mentre i problemi statici sono stati risolti secondo le esperienze medievali, cioè la sospensione su sottili funi d'acciaio. Per una definitiva valutazione dell'opera gli ideatori stessi e l'artista attendono con impazienza la naturale patinatura della foglia d'argento che riveste tutte le figure e gli attributi, che attualmente è ancora troppo bianca. Oltre al più grande organo della Germania, il Duomo di Passavia contiene così anche la più grande composizione scultorea della Germania contemporanea.

Karl Busch illustra alcune sculture dell'altoatesino Sigfrido Moroder, che continua la grande tradizione degli intagliatori d'arte sacra della Val Gardena. Ricorderò di passaggio, come in un lontano passato questi artisti-artigiani del legno si fregiavano orgogliosi della qualifica « Herrgottschnitzer »: « Intagliatori di Dominiddio ».

Dietrich Weirich illustra la Cappella Palatina del Castello di Federico Barbarossa presso Nimega, conservata solo in rudero, dopo essere stata costruita nel 1156 e distrutta dopo il 1545.

Infine le tradizionali rubriche di quest'importantissima rivista, con ricco notiziario anche dall'Italia.

(Nr. 3-4)

Gerhardt P. Waeckel illustra « Nuove scoperte di opere di Ignaz Günther »; importantissimo scultore barocco bavarese del sec. XVIII, del quale sono state identificate in base ad accurate indagini d'archivio molte opere finora sconosciute od inesattamente attribuite. Il Günther era a conoscenza della grande produzione italiana, soprattutto del Bernini e della sua scuola, riuscendo a crearsi uno stile proprio, espressosi in opere quasi esclusivamente religiose.

Alfred Stange presenta « Ludwig Schongauer, pittore, silografo ed incisore », del secolo XV. Era il fratello del grande Martin Schongauer.

Erich Egg e *Matthias Mayer* trattano di « Stefan Krumenauer ed il Tirolo », presentando un architetto del Quattrocento ed identificando come sua opera la parrocchiale di Sant'Andrea a Kitzbühel. Anche in questo caso abbondanti ricerche d'archivio fatte in passato e recentemente hanno precisato una infinità di dati notevoli per la conoscenza delle costruzioni del tardo gotico tirolese.

Franz Dambeck con il suo articolo « Nuove Viae Crucis dal 1945 in poi » affronta un argomento quanto mai delicato per l'arte sacra contemporanea. L'autore traccia prima una breve storia della pia pratica delle devozioni relative alla Passione di Gesù Cristo che ha portato all'istituzione della « Via Crucis » nelle chiese, che solo col tempo si sono fissate nel numero di quattordici. Anche dei testi usati per questa devozione si occupa l'autore, il quale peraltro mette in evidenza come la generazione attuale europea sia particolarmente portata a sentire le semplificazioni delle figurazioni presentate dagli artisti più recenti. Inoltre viene messo in evidenza un altro particolare di importanza non trascurabile: nell'attuale movimento di rinnovamento liturgico, la pia pratica della devozione della « Via Crucis », accanto a quella del Rosario, è considerata sempre più una devozione privata, non rigorosamente liturgica. Il che deve trovare la sua espressione tanto nella realizzazione stessa delle scene delle XIV Stazioni, quanto nel loro collocamento nell'interno della Chiesa. Vengono presentati numerosissimi esempi di opere di arte contemporanea tedesca ed in 46 (!) illustrazioni presenta e discute brevemente diverse serie di tali figurazioni. Sebbene per molte uno spirito di sensibilità mediterranea, latina, permeata di secoli di tradizioni formali derivanti soprattutto dal mondo classico, avrà da fare le sue riserve, muovere obiezioni, ma, in ogni caso sarà costretto di chiedersi se poi tutte le « Viae Crucis » che si realizzano in Italia, presentino altrettanti coraggiosi esperimenti e deliberati orientamenti verso nuove e più contenute espressioni. Anche non volendo arrivare alle estreme soluzioni, come quella simbolica di A. Wolf in una chiesa di Hessisch-Ollendorf, o l'altra di Toni Fiedler nella Cappella del Collegium Germanicum-Hungaricum di Roma, la riduzione delle scene alle figure essenziali, anche in solo particolare, può portare ad opere sommamente espressive. Ricorderò a tale proposito la magnifica « Via Crucis » di Alessandro Montelone alla mostra internazionale di arte sacra, tenuta a Roma nella primavera del 1934.

Anche in questo numero la rubrica « Fabbricerie e studi d'artisti », che indica quanto e che cosa in particolare stiano facendo singoli artisti, gruppi di artigiani, per il decoro delle chiese, testimonia per una intensità nel campo dell'arte sacra, che nessun estraneo sospetterebbe in una Germania moderna.

Completano il numero notiziari, anche dall'estero, recensioni e notizie varie.

A. L.

FEDE E ARTE

Gennaio 1954.

M. PIACENTINI, *Una nuova chiesa romana dell'Arch. G. Muzio.*

E' un complesso edilizio comprendente oltre la chiesa il convento dei Minori Francescani.

La breve, sintetica descrizione è corredata da moltissime fotografie di plastici e di visuali della costruzione semplice come si addice allo spirito francescano. Vi hanno collaborato diversi artisti per la decorazione consistente in musaici affreschi e sculture. Per altri particolari v. Arte Cristiana anno 1951.

B. Apollonj-Ghetti, « Dati essenziali per la progettazione e l'arredamento delle chiese e annessi ». Piccolo ricettario grafico, adattato alle esigenze dei più profani e impreparati al tema sacro.

M. Guerrisi, « Il richiamo della foresta ». L'A. condanna l'esaltazione che si fa da alcuni dell'arte negra che vorrebbe soppiantare l'arte dei nostri antichi. La nostra arte ha sorpassato il grottesco proprio dei primitivi, mentre i negri che sono dei primitivi devono ancora battere la strada da noi percorsa per raggiungere in arte la nostra maturità. Appare evidente quanto siano ridicoli i tentativi di certi moderni di ritornare all'arte grottesca. L'A. passa in rassegna lo svolgimento dell'arte nella ricerca del nuovo: i canoni degli antichi, la ricerca prospettica, l'idealizzazione, l'impressione e alla fine la deformazione che non è altro che « il sorgere dello spirito esotico e barbarico di questo ultimo cinquantennio ». L'A. chiude questo brillante articolo invitando gli artisti a « non deformare, ma a riformare gli spiriti delle cose oltre i richiami bestiali e barbarici, al di là delle grottesche mitologie dei sensi e dell'ignoranza, per poter risentire nelle cose il segno creatore di Dio ». Ma siamo proprio sicuri della vieta distinzione tra popoli primitivi, barbarici e popoli civili, artisticamente maturi? e siamo sicuri del posto che ci compete?

R. Paribeni, « Quando l'artista è ispirato ». L'artista è il Maderna che nel 1599 viene incaricato di scolpire il corpo di S. Cecilia ritrovato in quell'epoca intatto coi segni dei tre colpi di spada infertile al collo. Il Maderna, mediocre artista, è ispirato e fa un'opera d'arte che lo rende celebre.

Febbraio 1954.

Card. Celso Costantini, « Signore, ho amato il decoro della tua casa ». — L'Eminentissimo prelato esamina sinteticamente, una volta ancora, i principali problemi dell'arte sacra, con qualche esemplificazione dell'arte contemporanea a proposito di architettura ecclesiastica e della rappresentazione di Gesù operaio. Il fascicolo è ampiamente illustrato, vi sono accostate opere di puro intento blasfemo, opere esageratamente deformi, opere legate ad un contesto culturale e ad un ambiente artistico talvolta sufficienti a giustificarne l'aspetto poco piacevole ad occhi troppo abituati a virtuosismi formali d'accademia.

Certamente la gran parte di queste opere sono da riprovarsi, ma non tutte per le stesse ragioni, e dallo stesso punto di vista. Alcune poi ci pare non meritino di essere accomunate alle altre come per esempio la Madonna di Rouault il Calvario di Szekely, quello di Becchis e il Cristo giallo di Gauguin.

Ad evitare la diffusione di uno spirito superficiale di critica spesso fonte di scandali e di divisioni tra i fedeli sarebbe stata bene accanto ad ogni opera una breve critica in cui il fatto artistico, quello religioso e quello sacro fossero distintamente e oggettivamente studiati.

Ci scrive un lettore:

Sp.le Direttore,

nel fascicolo di dicembre di « Arte Cristiana », facendosi la rassegna della rivista « Fede e Arte » (novembre 1953), è segnalato un articolo di Galassi Paluzzi su *Michelangelo e il ciborio di Santa Maria degli Angeli.* Tengo a chiarire che questo tabernacolo di bronzo, condotto da Jacopo del Duca e Jacopo Rocchetto su disegno di Michelangelo, è nel Museo Nazionale di Napoli, proveniente dalle collezioni dei Farnese. Anche se Giorgio Vasari lo disse ordinato dal cardinale Alessandro Farnese per la chiesa di S. Maria degli Angeli, il ciborio non ha conosciuto una collocazione romana.

Accolga la rettifica per una precisazione storica. Cordiali saluti.

F. S.

L'ART SACRÉ

N. 1-2 - Sett.-ott. 1953 - *De quel esprit serez-vous?*

Padre Régamey sospinge in questo fascicolo ad un esame sempre più sottile dell'attuale orientamento verso l'arte sacra.

Rifuggendo da ogni pragmatismo ritiene impossibile l'adozione di princìpi direttivi nel campo che ci interessa perchè ogni sistema sarebbe come una fossilizzazione della vita, rappresenta un sopravvento della razionalità sulla poesia.

Impossibile riassumere il lungo ragionamento del domenicano attraverso i paradossi del suo dire tanto efficace quanto complesso e personale.

Difficile anche dire le conclusioni di questo ragionamento che si erge contro tutte le certezze di cui si pasce il nostro « mondo moderno ».

Il fascicolo è un ragionato pessimismo circa la cosiddetta rinascita dell'arte sacra: certe « lapalissate » al riguardo non sarebbero che paurosi equivoci. L'autore non vede speranze positive, se non con un lavoro di secoli, e ci pare che non abbia torto, se si è sicuri che un'arte sacra cristiana non possa nascere che da un mondo veramente, profondamente cristiano.

Recensioni e libri ricevuti

FIORENZO CANTI: *Nicolò Circignani* detto il Pomarancio. Estratto dal « Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria (vol. XLIX, 1952) » - Arti Grafiche Panetto e Petrelli - Spoleto - 7, 1953, pp. 41.

Notizie e documenti sul pittore, famoso ai suoi tempi, ma declassato con troppa severità dalla critica moderna, causa l'incertezza della paternità di opere, variamente attribuite all'uno o all'altro di tre pittori contemporanei anch'essi sopranominati Pomarancio dal paese di origine, e causa il deterioramento di alcune e il disperdimento di altre opere.

WILHELM HAUSENSTEIN: *Che cosa significa l'Arte Moderna* - pp. 96 - Morcelliana, Brescia - L. 300.

L'autore già entusiasta dell'arte nuova sin dal suo sorgere e che ha seguito attenamente ne' successivi sviluppi di questo ultimo cinquantennio, dopo seria meditazione, si ricrede e denuncia la sua delusione esprimendo questo giudizio: « oggi non soltanto lo spiacevole e l'insopportabile è frammischiato a quello che può avere una significativa importanza, ma l'arte figurativa di questi tempi moderni, in modo non disconoscibile è sorprendente, rimane sempre più o meno partecipe della mancanza di gioia e della desolazione che è veramente il segno caratteristico dell'epoca. Anche le opere più significative dell'arte moderna non offrono consolazioni, ma aggrediscono; non veramente innalzano l'animo ma lo abbattono e quando suscitano ammirazione non fanno che suscitare paurose passioni ».

S. GREGORIO MAGNO: *Vita di San Benedetto* - pp. 134 - Ill. f. t. 69 - Abbazia S. Paolo - Roma.

Testo di San Gregorio Magno volgarizzato dal trecentista Antonio Fiorini con l'aggiunta di uno studio sistematico della iconografia del Santo. Questo studio, il primo tentativo italiano, raccoglie episodii, anche meno conosciuti e scomparsi della vita del Santo, tradotti ne' cicli e nelle pale dei nostri pittori italiani, le opere dei quali sono elencate alla fine di ogni capitolo. G. B

GIANFRANCO ARLANDI: *Scuola e Arte* - Quaderno illustrato pp. 31 - Tipog. Vescovile S. Lorenzo - Tortona.

Idee e documenti sul problema delle relazioni e reazioni fra Scuola e Arte e sulla possibilità di conciliare il contrasto tra autorità, libertà e insegnamento.

A Cura dei Monaci Benedettini: *La Basilica di S. Paolo sulla via Ostiense* - 12 x 18 - pp. 153 - tav. XXXII - Presso i Monaci di S. Paolo - Roma.

Premessi brevi cenni della vita di S. Paolo seguono le notizie storiche sulla Basilica costantiniana distrutta nell'incendio del 1823, ricostruita nel secolo scorso, ultimata ai nostri giorni. In varii capitoletti si descrivono le singole parti del monumento, delle sue adiacenze e di qualche arredo importante. Con lo stesso ordine susseguono notizie storiche e descrizioni del monastero e delle sue dipendenze. Completano il volumetto elenchi di nomi e di opere, indici generali e particolari.

GIOVANNI CASATI: *S. Simpliciano - La Basilica dei Santi e del Carroccio* - 21 x 16, pp. 281 - Editore Ceschina, Milano - L. 1.000.

Non è il semplice racconto delle vicende storiche e artistiche della Basilica, sorta ai tempi di S. Ambrogio e del Monastero quattrocentesco annesso alla chiesa, in parte restaurato ai nostri giorni. Le vicende delle parziali distruzioni, dei rifacimenti, aggiunte, modifiche alla Basilica si associano alla storia dei vari reggitori dell'una e dell'altra, i quali, parteciparono più o meno attivamente alle sorti politiche e religiose della città e particolarmente del rione, nel quale ha sede il complesso monumentale. Anzi l'autore allargando le ricerche di archivio ha potuto ricreare la vita rionale nei suoi aspetti civili e religiosi, storici e folcroristici con richiamo anche a singolari ambienti di sapore romantico. Non è quindi ricostruzione archeologica ma vitale del rione. Difetto: poche illustrazioni. G. B.

ARCH. DON ANGELO RAULE: *L'arte nella Chiesa* - 17 x 25, pp. 280, 92 ill. f. t. - Edizioni Agostiniane - Bologna.

Raccolta di nozioni d'arte per il clero e per gli artisti ordinata in 25 capitoli, che comprende tutta la materia che può interessare l'arte al servizio del culto.

Dagli accenni agli stili passati e recenti, ai criteri di scelta per nuove opere e per la conservazione delle esistenti l'autore passa all'analisi delle singole parti dell'edifiicio, dell'arredamento mobiliare, dei vasi sacri, dei paramenti, delle suppellettili varie, per indicare alla fine del testo alcune norme riguardanti le immagini sacre e le sacre rappresentazioni.

Il manuale associa norme liturgiche a suggerimenti pratici, notizie storiche a indicazioni di esemplari con chiarezza di terminologia e sobrietà di forma. Buona la scelta delle illustrazioni e quasi sempre la loro riproduzione.

Si desiderava una bibliografia più aggiornata e anche più italiana.

Auguriamo buon successo. G. B.

PIERRE ANDRIEN-GUITANCOURT: *Une noble figure de la Catholique Espagne*: *Saint Antoine-Marie Claret* - 1807-180) - Ed. Grasset, Paris.

L'autore presenta la grande e nobile figura di Antonio Maria Claret figlio della Spagna Cattolica di cui sembra incarnare sì bene le virtù ancestrali: una delle figure più grandi degli eroi del Vangelo attraverso i secoli.

Un santo di raggiante luminosità di grande energia e di bontà; una specie di Francesco d'Assisi del suo tempo, o di Francesco di Sales, un vescovo che ricorda il Borromeo, un mistico della tempra di Pietro di Alcantara, di Giovanni della Croce o di Teresa d'Avila, un fondatore che Domenico, Francesco e Ignazio avrebbero amato.

FRANCO BOSSI - ANTONIO BRAMBILLA: *La chiesa di S. Pietro in Gessate* - Milano - a cura della prepositura di S. Maria della Passione.

Lucida monografia sull'insigne monumento milanese legato alle vicende storiche della città di Milano. Ottima veste tipografica con esauriente raccolta di disegni e tavole.

Presentazione

Come quando si sale senza traccia di sentiero un'erta montana si sente spontaneo il bisogno di fermarsi ogni tanto per volgere attorno lo sguardo e assicurarsi di essere sul giusto cammino e si confronta la strada percorsa con la visione che se ne aveva dal basso prima di arrampicarsi, così noi a mezza costa dell'arduo cammino verso una rinascita dell'arte di chiesa, sentiamo ogni tanto il bisogno di esaminare alla luce della pur breve esperienza degli anni, che pure sono bastati a far crollare effimere speranze, i tentativi, le realizzazioni che avevano fatto sorgere in noi tante speranze, tanto acconsentimento e tanto entusiasmo.

Poichè è naturale che in ogni evento umano si possa cedere alle impressioni impulsive ed alle prime emozioni, è perciò che solo il passare del tempo, il succedersi delle esperienze, il venir meno delle circostanze concomitanti, posson portare ai nostri giudizi l'equilibrio di maggiore obiettività, la conferma di una mentalità rinnovata dai tempi.

Carlo Donati è morto da pochi anni, ma la sua opera rappresenta tuttavia una storia su cui tanti avvenimenti, e tante evoluzioni si sono compiute; è dunque per questo che ci sembra già possibile ed utile un riesaminare la sua figura, la sua esperienza, e dedurre da queste la bontà, la validità, la universalità della sua espressione; poichè ci pare che oggi, se un artista conserva dopo la sua morte l'eloquenza della sua espressione, nonostante il mutevole succedersi degli ismi, ci pare che il fatto sia sufficiente ad autenticare l'ispirazione poetica, il fatto artistico creativo.

E' così dell'opera di Carlo Donati? A noi pare che sotto una apparenza legata sì ad un modo di sentire un po' romantico del primo novecento e sulla quale si possono pur fare delle riserve, ci sia ancora con la freschezza di una novità una sentita, profonda nota di poesia religiosa. La pittura di Donati in sostanza, è sì testimonianza di un gusto e di una sensibilità che non è più la nostra, ma è tuttavia una parola che resta, perchè sentita, perchè umana, perchè universale; la sua anima spontaneamente cristiana senza turbamenti e cerebralismi, rivive nelle sue opere con semplicità ed efficacia.

Dunque Donati è per noi nella storia della pittura sacra italiana una esperienza positiva, un capitolo glorioso. E ciò non è poco; esso indica una via, un sistema di vivere il dramma sacro in una serenità devota, in un contatto umile col popolo, e con quanto di più religioso esso ha conservato nel suo patrimonio tradizionale; su questo patrimonio, senza scosse, ma anche senza compromessi si innesta l'opera pittorica dell'artista solitario che non conobbe mode, ma che visse *nella Chiesa* la sua *vita* d'artista.

E ci pare un dovere in questo momento di disorientamento richiamare alla mente questa figura d'artista cristiano, anche perchè lo vediamo troppo dimenticato, mentre riteniamo che il suo esempio possa per molti essere istruttivo e segnare una buona via. E' con questa speranza soprattutto che presentiamo ai nostri lettori questo fascicolo a lui dedicato.

Arte Cristiana deve a Donati l'armonioso disegno della sua copertina. Esso ha più di quarant'anni, ma non ci pare per nulla invecchiato, benchè molte cose nate con esso o dopo già siano tramontate; ci auguriamo che in un modo o nell'altro esso ci accompagni sempre: come ad indicare che l'Arte Cristiana deve essere al di sopra delle mode e delle correnti.

DONATI PITTORE SACRO

La pittura di Donati ha accompagnato come un esempio ed una speranza la nostra giovinezza.

Quando si parlava della decadenza dell'arte sacra (e se ne discorreva allora come di cosa irrimediabile) qualcuno osservava a titolo di conforto: « C'è Donati ».

Quando si toccava il problema scottante se potesse l'arte nuova entrare nella Chiesa, un pensiero dava coraggio: « Eppure c'è Donati ».

A Verona, dove allora vivevo, egli era, dopo l'indigete Dall'Oca Bianca, il pittore più noto. Eppure non c'era persona al pari di lui schiva di comparire in pubblico e di intrattenere relazioni sociali. Ma chi aveva visto una volta una sua pittura non se ne dimenticava. Non piaceva a tutti; lo trovavano duro, monotono, ma tutti si inchinavano alla sua serietà spirituale.

Per alcuni anni interessò formalmente i giovani. Alle mostre si correva a vedere il *nuovo* Donati e non si restava mai delusi.

Poi anche questa legittima forma di vita pubblica venne meno. Egli si chiuse nel suo lavoro di frescante, in chiese modeste, spesso lontane dalle grandi città, pago di dipingere vicino all'altare del Sacramento, sotto l'occhio di Dio e dei suoi santi.

Allegro di temperamento, ma parco di parole sull'arte sua, non ebbe nemmeno quella consuetudine con letterati e giornalisti che compensò la solitudine di altri artisti romiti.

« Chi ha scritto qualcosa di lui — dice la figlia, lo ha fatto a sua insaputa ». Rifuggiva persino dal dare titoli ai suoi quadri e se nelle composizioni usò largamente la scrittura, si trattava sempre di una parola divina, atta ad illuminare l'opera umana.

Un vero pittore all'antica, dunque, della tempra dell'Angelico, non di quella del Buffalmacco.

La prima amicizia della sua vita fu la moglie, Ildegarde Della Porta conosciuta a sedici anni nell'Accademia Cignaroli di Verona; seguì poi quella reverente per Celso Costantini, oggi Cardinale della Chiesa, allora scultore e cappellano militare, del quale illustrò durante la prima guerra mondiale un libro di propaganda. In terzo luogo vennero gli amici dell'arte cristiana, che lo stimavano come un maestro e lo chiamarono a collaborare alla loro Rivista. Presto alla piccola schiera si aggiunsero le figliuole, che egli voleva sempre con sè, là dove lavorava; « il suo unico lusso ».

Sollevato, per le cure della moglie, ella pure artista, da ogni preoccupazione pratica, persino dalla corrispondenza, poteva abban-



Pala di S. Francesco premiata al concorso del settimo centenario del Santo.

donarsi alla meditazione, in lui più forte del sogno.

E divenne pittore d'idee, o, meglio, poeta delle linee e dei colori chiamati ad esprimere quelle sue idee.

L'invenzione ebbe parte grandissima nel suo travaglio artistico, e costituì il carattere costante delle sue diverse maniere.

Lo storico dell'arte che cerca una ragione esterna ad ogni mutare dell'artista, rimarrà assai perplesso davanti a certe svolte della pittura di Donati, cui manca un'apparente giustificazione.

Alunno di Nani, il più icastico fra i maestri lombardo-veneti dell'800, appare nei primi suoi quadri già soffuso di luce, morbido, più prossimo ad un Ranzoni che non alla scuola Favrettiana, allora dominante nel Veneto.

Sempre più si stacca da quei modi per guardare all'antica pittura veronese, al quattrocento di Liberale e di Girolamo dai Libri, derivando lo spirito, non la lettera. S'accorse dei preraffaelliti italiani (De Carolis alla testa), ma non li segue; con mirabile spregiudicatezza rifiuta i diversi punti di rinnovamento che nelle biennali veneziane, a cui partecipa per molti anni, gli offre la pittura italiana e straniera.

Si chiude nella sua forma disegnata, colorita con scrupolo antico e con franchezza moderna e dà libero sfogo al suo spirito inventivo, vario, accurato, inesausto.

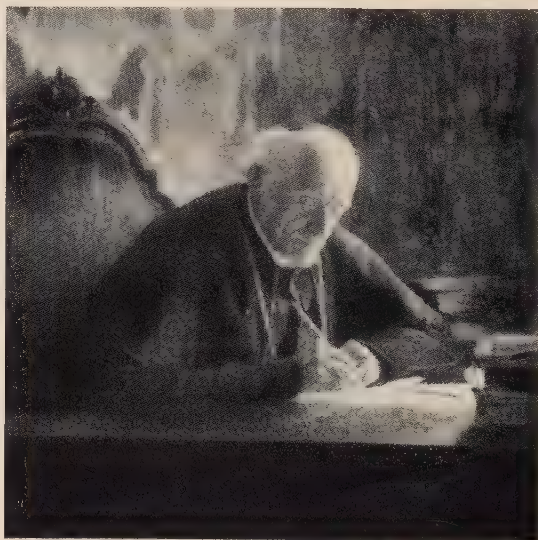
Un Ruskin futuro godrà di leggere le pareti dipinte da Donati come si legge un breviario.

Non si usa oggi, ben so, elogiare gli artisti su questo punto, che tanto piaceva al Vasari; ma d'altra parte, se è vero che la pittura e la poesia non sono discorso, hanno pur esse qualcosa da dire a lor modo e chi ci riesce è pittore-poeta.

Tolgo dagli appunti della sua intelligente figliola la seguente didascalia d'un ciclo pittorico preso a caso, fra i molti da lui composti.

Tema: « Tutta la vita del cristiano in tutte le sue manifestazioni è accompagnata da un





Sopra: l'offerta della cera. Tela di proprietà del Conte Benzoni - a destra: ritratto del Cardinale di Canossa - olio su tela.



Cappella ai caduti in Sant'Apollinare nuovo a Ravenna: Il viatico alla vittima innocente del bombardamento.

angelo custode ». In basso i fidanzati si intrattengono vicino ad un ruscello e l'angelo sta alle loro spalle; in alto si vede poi la nascita del primogenito, il battesimo, la purificazione della madre, l'offerta dell'olivo, la cresima data ad una piccola inferma (Donati dipinse anche un quadro di questo soggetto), la confessione, la comunione, l'estrema unzione, il ricordo dei superstiti (è qui dipinto l'uso ancor vivo nella campagna veronese di preparare la notte dei morti una mensa con pane e frutta, per quelli che ritornano, e rischiarare loro la via; nel dipinto uno già bussa alla porta). Agli stipiti delle finestre angioli in veste vivace, recanti sulle braccia rose rosa, violacee, gialle: i colori dei misteri rappresentati a parete. Le orazioni più comuni si leggono sui muri della chiesa campagnola e formano esse medesime decorazione.

In una cappella dei Padri Cappuccini a Piacenza la storia di Santa Rita è raccontata parte a parole e parte per imagini, dentro un'architettura che le fa cornice e le dona salda unità.

Presso l'urna della salma Donati dipinse un cavaliere che la contempla devoto, ripetendo un motivo comune ai vecchi santuari, dove finzione e realtà si mescolano e si dànno risalto.

Nel ciclo di S. Francesco compaiono i fratelli musici a dare il suono alle laudi, scritte e rappresentate allegoricamente.



Pala del Sacro Cuore in S. Bonifacio di Verona.

Ricca di invenzioni è anche la pala del Rosario nel collegio seminarile di Verona, svolta in modo del tutto nuovo.

Nella chiesa di Santa Croce a Milano, composta dopo la morte della moglie sotto il segno del dolore, egli pose il meglio del suo talento inventivo. Sulle pareti delle navate minori dipinse il cammino verso il Golgota con modi nuovi, che tengono della sacra rappresentazione.

In ogni pannello porta una tavoletta iscritta, col titolo della stazione, a modo del personaggio che fa da coro nel No giapponese. Intanto la serie si apre e lascia vedere uno dei paesaggi cari al pittore; l'Adige a Verona con i mulini, le torri di Gemona nel Friuli.

A mezzo della Via Crucis la chiesa di Santa Croce bombardata, in fiamme.

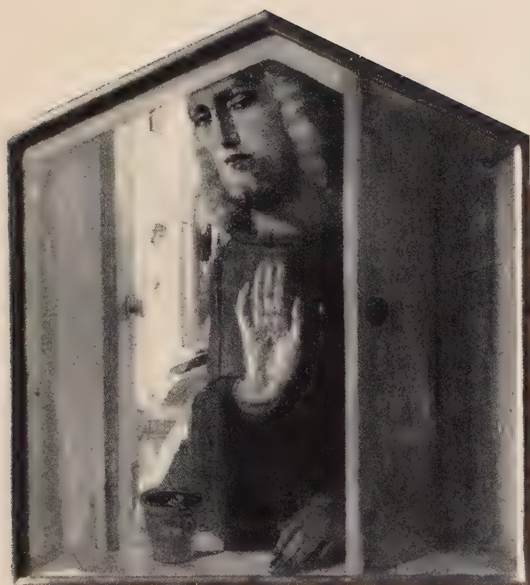
Nella nave centrale, in grandi pannelli, è l'esaltazione della croce nei secoli e nei vari popoli, vegliata da una teoria fitta di angeli che forma fregio. Due cappelle terminano le navate minori, della Vergine con le istorie mariane, e dei Sacramenti.

Nell'abside attorno al Crocifisso si dispongono scene varie, personaggi della storia e della vita contemporanea, Eraclio che porta la croce, i misteri del rosario.

La parete interna della fonte ricorda episodi della fondazione dell'Istituto degli Stimatini e della loro chiesa in Milano. La decorazione, ove sono parti di bel vigore, è contenuta in un tono dimesso, che attrae lo sguardo senza distrarre dalla preghiera. Nella quale appare tutto intento lui stesso, il pittore, rappresentato alla fine della Via Crucis, in ginocchio, nel modesto abito di lavoro, che conferisce alla sua appassionante figura di vegliardo una dignità religiosa.

L'anima del pittore sacro si legava ai siti del suo lavoro e trovava modi industriosi per lasciarvi qualche memoria di sè.

Scrive la sua figliola, dottoressa Sara: « Nei momenti d'ozio si dilettava ad affrescare le lunette sulle porte delle canoniche o i piccoli capitelli lungo le strade campestri, seguendo l'esempio degli antichi; o a lasciare il suo autoritratto nelle celle conventuali che l'avevano ospitato. Nelle chiese cercava sempre di adattare la pittura all'architettura e spesso disegnava anche le porticine del tabernacolo, la lampada del Santissimo, le cancellate in



ferro battuto per l'altare maggiore e persino le pianete e le stole, sì che tutto nella casa del Signore fosse in perfetta armonia ».

Il tempo darà un giudizio sopra questo pittore, che riservato e silenzioso, ha fatto di tutto per sfuggire alla fama.

Ma la sua anima è rimasta legata alle pareti dipinte, che non morranno tanto presto, e di là parla tacitamente alla storia che lo ascolta.

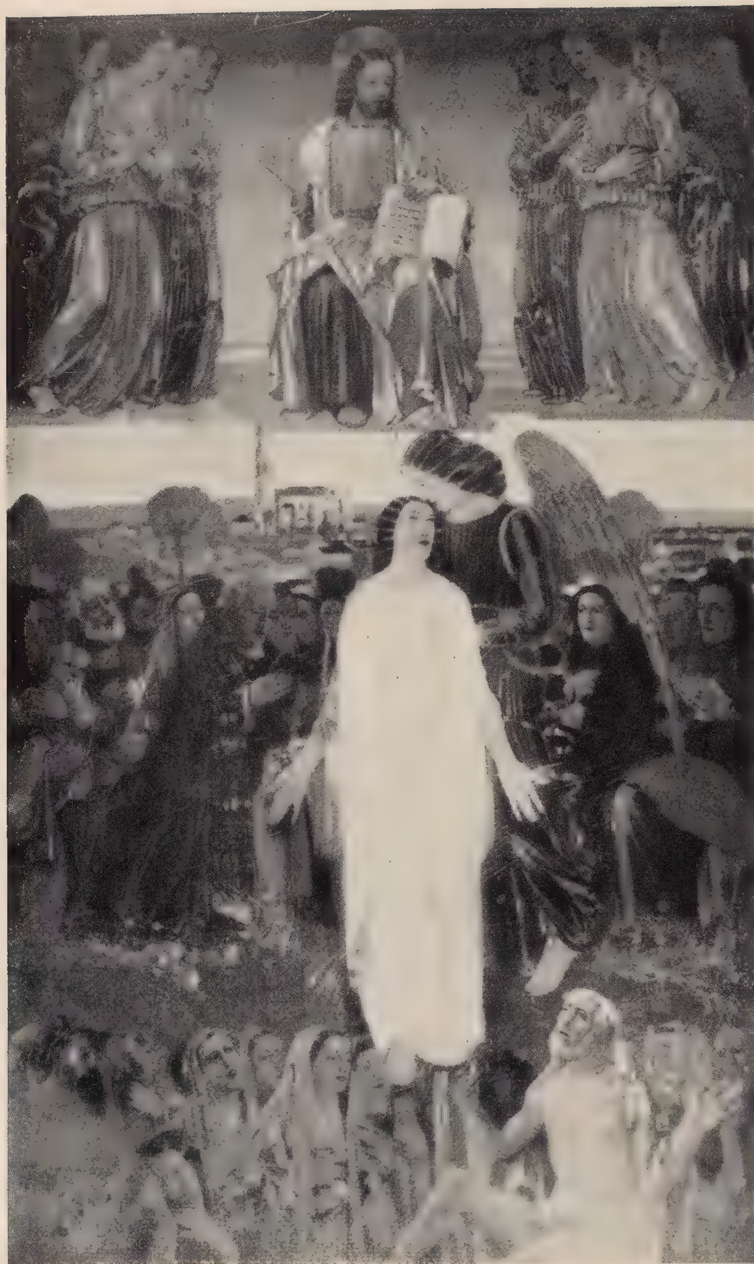
« Vissi sulla terra in un tempo triste per l'arte religiosa. Di tutto essa si occupava, fuorchè della religione.

« Io mi volsi alla fonte, e allora ogni problema pittorico scomparve davanti alla Verità che supera ogni vero.

« Lo so; c'era in quegli anni altri problemi vivi, allettanti per un pittore; il colore, il tono, l'atmosfera, Li sentivo, perchè ero pittore anch'io; ma li ho sacrificati a questo bisogno di dipingere la Verità pura.

Sopra: la pace sia nella vostra casa (1937) - olio su tela - Sotto: particolare della decorazione del soffitto della chiesa di Daiano Trentino.





Pala delle anime purganti nella chiesa di Pescentino (Verona).

« Come ho rinunciato al guadagno e alla notorietà giornaliera, così ho rinunciato alle ricerche formali, compiacente ricchezza dell'artista, per dire semplicemente la Verità. Dovevo dipingere per gli incolti, per gli indotti, per i contadini, per i fanciulli; e ho dipinto tutto e tutti; la vita, la morte, la fede, i Sacramenti, gli angioli e i santi, Cristo e la Vergine; ho dato pascolo agli occhi degli intendenti e degli ignari e se i raffinati mi hanno giudicato ingenuo, i semplici mi hanno trovato chiaro ».

O forse l'anima dell'artista, avvinta alle sue pitture, non dirà nemmeno questo; paga di sopravvivere qualche secolo a questa età straniata e vedere la nuova arte sacra fiorire nella via da lei segnata, la via della convinzione interiore.

EVA TEA

DAI RICORDI DI UN DISCEPOLO

Conobbi il Pittor Carlo Donati nel 1936 nella storica Basilica di Loreto. La figura veneranda, lo sguardo mite e dolce, la signorilità del tratto conquistò subito la mia anima.

Egli era venuto per decorare la cappella Svizzera e per due anni mi fu maestro di arte.

Nonostante l'età, era un lavoratore instancabile. Dalle prime ore del mattino, alle ultime luci, era sul ponte del lavoro per ideare, abbozzare e decorare. Angeli e guerrieri tra stelle e fiori e santi e in fondo il tema principale: la vita di S. Anna che sorregge tutta la struttura pittorica della cappella;



Decorazione della cappella degli italiani a Bucarest.



Decorazione del pulpito della chiesa di Ponte di Piave.

ogni cosa incastonata in una architettura impeccabile intonata con quella della Basilica.

In questa cappella Donati ha lavorato con la solita passione di artista.

Per lui l'arte era come una seconda anima, o meglio, la sua ragione di esistere. La cappella Svizzera come tutta l'arte del maestro, rispecchia tutta la sua anima. Arte semplice, senza sottintesi, serena, mistica, come era la sua anima.

L'arte di Donati si potrà discutere, come quella di ogni altro artista, ma nessuno potrà dubitare ch'egli possedesse una grande anima di poeta e di artista. Egli non è un grande innovatore, e neanche un rivoluzionario, la sua pittura si riallaccia alla tradizione, e, pur essendo decisamente moderno, ricorda quella del 300 e del 400.

Amava i fiori, i pini, i rododendri, le roselline e gli angeli. Angeli raccolti, devoti che troviamo in ogni angolo delle sue vaste composizioni e dei suoi quadri.

Le centinaia e migliaia di figure da lui eseguite, stanno a testimoniare la stima di cui godette ed il valore che gli fu riconosciuto.

A Venezia, Milano, Loreto, Bologna, Ravenna, Piacenza, Bucarest il Trentino e tanti altri luoghi parlano della presenza di questo grande artista.

Non molto nominato, giacchè per lui non valevano lunghi articoli sui giornali, ma soltanto il lavoro; il lavoro che era per lui un pane quotidiano.

Nonostante il carattere mite e buono di questo artista, anch'egli come tanti altri dovette sentire il morso dei nemici che per un ventennio bloccarono le vie dell'arte, giacchè quella di Donati era anche mezzo di apostolato. L'artista pur soffrendo immensamente, rispose da vero signore, e cioè col lavoro e col silenzio. Mi diceva un giorno che le tempeste più pericolose non sono quelle che avvengono sulla superficie dei mari, ma quelle che si scatenano nelle loro più recondite profondità.

Oggi i suoi nemici sono scomparsi, ma le innumerevoli opere di Donati ci parlano di lui, della sua bontà, e soprattutto ci parlano di Dio perchè la sua arte è eminentemente cristiana.

* * *

Donati comprese la mia inclinazione all'arte, nonostante le difficoltà che impedivano di dedicarmi completamente alla pittura, egli fu per me il più valido sostenitore, e un saggio maestro. Pur lasciando libera la mia personalità, imparai a guardare le cose con i suoi occhi di artista e la mia anima si è arricchita di tante cognizioni vissute lungamente da un artista attento e sincero.

Godevo di vedere correggere con pochi toc-

chi maestri, un mio paesaggio, o riassettare un disegno.

Egli mi raccontava sempre due cose: lavorare, lavorare sempre come aveva fatto lui, e vedere e studiare le opere dei grandi maestri.

Dopo alcuni anni della sua morte ed avendo già ottenute mostre personali in diverse città d'Italia e soprattutto a Roma, sento di dover ringraziare questo grande artista che seppe comprendermi e aiutarmi nel cammino dell'arte così arduo, specialmente per un religioso.

Due grandi ideali fecero pulsare il cuore di Donati. L' arte e la famiglia. Mentre la mente era tutta protesa nel lavoro, il suo cuore era lontano entro le pareti domestiche dove viveva e operava la sua fedele compagna, anch'essa artista, miniaturista.

Mi raccontava tante piccole cose familiari che formavano tutta la sua gioia e direi tutta la sua vita. La sua cara Ilde, le sue figliole, la piccola Lina, e la sua Verona con i monumenti romani, e l'Adige con i suoi mulini, come se per lui fosse un mondo fiabesco,



Cappella in San Domenico di Bologna: due particolari della decorazione: sopra: S. Tommaso e altri santi domenicani - sotto: un particolare della processione delle reliquie.

per lui che tutto vedeva con l'occhio infantile dell'artista e l'amore di un padre.

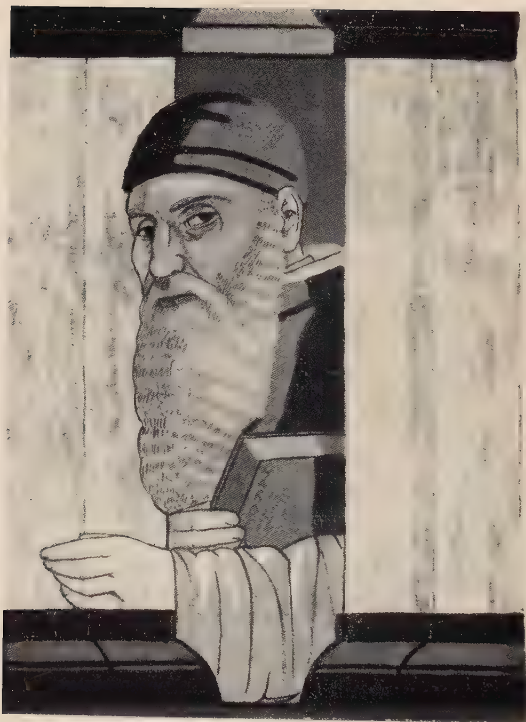
La scena più commovente era vedere quest'artista, dai capelli venerandi insieme alla sua Ilde passeggiare per le vie di Loreto, o seduti in faccia al mare a discorrere, lungamente, come due creature all'inizio del loro sogno d'amore. Ed era vero: nell'arte e nella stima vicendevole essi avevano trovato il segreto di un amore imperituro.

In mezzo a tante aberrazioni, specie nel campo religioso, l'arte di Donati acquista un valore sempre più grande.

Il tema religioso non lo può toccare che il credente; e Donati era un artista e un credente. L' opera sua sarà di guida a quanti vorranno seguire in questo campo, così difficile: quello dell'arte religiosa.

Studio, lavoro, onestà e fede furono il segreto dell' arte religiosa di Donati, segreto che egli anche dopo la sua scomparsa, lascia come testamento a tutti gli artisti di buona volontà.

(Padre TERENZIO, *Cappuccino*)



Un frate - particolare della cappella decorata in San Domenico a Bologna.



Santuario di S. Bernardino a Piacenza - l'abside di S. Francesco con episodi della vita del Santo.

NOTE BIOGRAFICHE: DAGLI APPUNTI DELLA FIGLIA

Donati nacque a Verona il 4 aprile 1874 da Carlo Giuseppe di Bivedo sul Bleggio (Trentino) e da Elisabetta Ferrarini, di famiglia oriunda modenese. Ereditò dal padre l'austerità del carattere, dalla madre la dolcezza pensosa.

Fin dai teneri anni mostrò per il disegno tale inclinazione da indurre un zio materno a dissuadere il padre nei suoi tentativi di avviarlo ad altra carriera.

Studiò pittura sotto la guida di Napoleone Nani all'Accademia Cignaroli di Verona, dove incontrò la compagna della sua vita.

Uscì giovanissimo dall'Accademia con brillanti attestati e cominciò presto a farsi notare nel campo dell'arte per una « Testa di Cristo » ad un concorso torinese e il ritratto del Cardinale Marchese di Canossa. A ventiquattro anni sposò Ildegarde Della Porta e andò ad abitare una casetta sulla collina di San Leonardo, donde poteva ammirare in pieno le bellezze della sua città.

Fu insegnante apprezzatissimo dei corsi superiori della locale Scuola d'arte applicata all'industria, amato da alunni e colleghi per il temperamento sereno ed allegro.

Invitato alla Biennale di Venezia sin dai primi anni della sua carriera artistica, vi espose assiduamente sino alla rivoluzione futurista, che portò al sormontare di nuove tendenze; ed egli, che fino ad allora era ritenuto « un po' troppo moderno », fu messo da parte.



I suoi quadri erano a preferenza di soggetto religioso; La cresima della piccola inferma; Mattino di Natale, La Purificazione, il venditore di ginepro, La Madonna di Messina, il battesimo di Zeno Bachit; e vennero esposti alle mostre più importanti di Bruxelles, Barcellona, Monaco, Buenos Aires, Roma. Meritò la medaglia d'oro all'esposizione d'arte sacra di Venezia nel 1908 con la Madonna del molino.

Portava nel genere sacro un profondo sentimento religioso ed una poetica pietà, frutto del suo temperamento meditativo e dello studio dei pittori dal Quattrocento. Godè anche di dipingere qualche soggetto guerresco quale « Il trasporto di un eroe, La Madonna della pace, l'Abete, dove della guerra non si vede l'orrore, ma la poesia. Si sentiva veramente italiano anche per tradizioni familiari poi che il padre proveniva da una di quelle vallate del Trentino dove l'Italia è un culto e donde vennero tanti volontari della guerra mondiale.

Dal matrimonio aveva avuto due figlie che amava profondamente e per allevarle sacrificò buona parte della sua vita di artista, abbandonando spesso tele e quadri per la pittura murale, più proficua. Vita dura la sua, specialmente nei primi anni di matrimonio; tutta di lavoro e di rinuncia. Sua moglie, donna superiore, aveva subito apprezzate e vagliate le sue capacità artistiche e per favorirle cercava di rendergli la vita piana il più possibile, evitandogli fastidi e noie e persino i rumori e la corrispondenza. Uno dei suoi primi lavori murali fu la chiesa di Azzago di Valpantena, poi Caselle di Sommacampagna, e la cappellina di Cerro Veronese. Nel 1911 decorò la chiesa di S. Croce del Bleggio, vecchia parrocchia di suo padre. Il progetto venne approvato a Vienna per iniziativa dell'Imperatore. Molte altre chiese dipinse nel Trentino; a Mezzana (Val di Sole), a Cloz (Val di Non), a Castel Tesno, a Seregnano (Val Sugana), a Castelcampo, a Vigo Lomaso, a Bivedo nelle Giudicarie, senza contare la facciata di Spiazzo Rendena, l'abside di Marter (Valsugana), la fronte della chiesa dei Cappuccini di Trento, ora distrutta dalla guerra.

Il Trentino lo attirava sempre con le sue caratteristiche case a tetti sbilenchi ricoperte di musco come i molini della sua Verona.

Venne la prima guerra mondiale ed egli fu chiamato alle armi dopo Caporetto con l'ultima classe dei territoriali (« fiamme rosse e tempie d'argento », soleva dire scherzando), ma per un difetto di vista fu trattenuto a Verona e mandato a dipingere il teatro del soldato alle Stimate (ora distrutto) e il salone di Castelvecchio che serviva di mensa agli ufficiali. In questo periodo illustra libri di propaganda per Monsignor Celso Costantini e per Padre Semeria, compone vasi pro Croce Rossa. Da Mons. Costantini è presentato alla rivista Arte Cristiana, a cui collabora.

Intanto la moglie, per aumentare le ren-

dite domestiche, disegnava testine di bimbi e di donne e, incoraggiata da lui, veniva in gara con le migliori miniaturiste del mondo. Per le miniature di lei disegnava le cornici intagliate nel legno nero come ebano e le piccole custodie d'oro e d'argento, cesellate poi da un nipote orafo.

La guerra finì ed egli riprese il lavoro murale nelle chiese distrutte dai bombardamenti e dal passaggio del nemico; a Sant'Andrea di Treviso, a Ponte di Piave, a San Michele di Piave, a Prezzo in Val del Chiese. Per la sua pittura nella cappella dei caduti in Sant'Apollinare nuovo di Ravenna posò S. S. Benedetto XV. Altre cappelle memoriali fece a San Luca e ai SS. Apostoli di Verona e a Grezzana in Valpantena.

Dal governo italiano ebbe l'incarico di frescare la chiesa italiana di Bucarest e poi la cappella svizzera nella basilica di Loreto.

Nel 1929 venne nominato accademico dei Virtuosi al Pantheon.



Cappella di S. Rita nel santuario di S. Bernardino a Piacenza - a sinistra: veduta generale - a destra e sotto: due particolari.



Mortagli improvvisamente la moglie nel 1938, si tuffò ancor più nel lavoro ad affresco, lavorando anche di sera con lampade elettriche fortissime, mentre cercava di frenare il carattere buono, ma impetuoso, per « essere degno di raggiungere l'amata in cielo ».

Così furono dipinte varie chiese; S. Croce degli Stimatini a Milano, la cappella di San Domenico a Bologna, l'abside della chiesa dei Cappuccini e la cappella dei S. S. Rita e Francesco a Piacenza. Malgrado i suoi settanta anni, lavorava da dieci a dodici ore sull'impalcatura, ospite dei conventi, facendosi suonare l'organo da qualche amico sacerdote, perchè dalla musica traeva nuove idee.

Uno spezzone incendiario cadutogli a fianco mentre dipingeva sul palco il 24 ottobre 1942, lo persuase a sospendere il lavoro

Rifugiatosi in una villa del genero presso Verona, godeva ancora di ritrarre a pastello o ad olio bambini e fanciulle del paese.

In quel medesimo anno fu nominato dal Vaticano cavaliere dell'ordine di San Silvestro Papa.

Nel 1946 riprese il lavoro febbrilmente come se dietro la porta di casa fosse ad attenderlo l'angelo della morte (quell'angelo che nel 1934 aveva dipinto nel suo autoritratto).

Colpito nell'estate del 1948 da un male che non perdona, preparò in casa trentacinque disegni a carboncino per una futura mostra personale, sognando di riprendersi nella salute.

L'arte della moglie lo aveva ispirato ad attenuare le tinte ed ammorbidire i contorni per cui a un tratto si vede nella sua pittura un cambiamento notevole. Da tinte forti e pennellate grasse (date persino con la spatola), passa a trattare il pastello con tutte le sue delicate sfumature. I quadri dell'ultimo decennio ne risentono l'effetto. Non più figure isolate, ma gruppi inquadrati in paesaggi, spesso in cornici su disegno suo.

Chiesa Parrocchiale di S. Croce a Milano: due stazioni della monumentale Via Crucis affrescata nelle navatelle.







IL MONASTERO DI S. MARIA DI BAGGIO DEI PADRI OLIVETANI

« Se i grandi monumenti ci ravvivano nella mente a grandi linee i periodi più salienti della nostra storia, le memorie artistiche minori ci permettono di stabilire la continuità di quelle linee e di coglierne meglio il significato, al modo stesso che qualche documento, all'apparenza affatto secondario, ha potuto gettare nuova luce su alcuni punti essenziali della storia ».

Questa frase di Luca Beltrami che si riferisce alle costruzioni minori del suburbio di Milano nell'epoca dell'architettura lombarda, riassume ed esprime l'importanza delle ricerche storiche ed artistiche intorno alle opere minori.

Non solo è importante il fare delle ricerche storiche ed artistiche ma anche e soprattutto è necessario il non permettere che i monumenti antichi vadano distrutti onde conservare il più a lungo possibile le loro primiere sembianze a documento di una bella pagina di storia dell'arte.

Attualmente la costruzione dell'ex-monastero di Baggio, adibita ad abitazione a carattere artigiano e semirurale, presenta un aspetto, se non proprio di squallore, certamente di abbandono. Abbandono soprattutto nelle mani di gente che pur di sfruttare muri ed ambienti già esistenti e di ricavarne miseri locali di abitazione e di deposito per materiali e prodotti agricoli, non si fa alcuno scrupolo a manomettere qualunque cosa possa conservare interesse storico od artistico. Ora sebbene ciò che è rimasto sia ben poco e questo poco abbia già subito diversi maltrattamenti, bisognerebbe correre ai ripari e salvare il salvabile.

Per queste antiche mura necessita dunque un restauro non solo di conservazione ma anche e soprattutto di sistemazione onde poter fare ancora assolvere ad esse un compito che più si avvicini a quello per cui furono innalzate.

La genesi del monastero di Santa Maria di Baggio è legata al nome ed alla vita di un nobile cittadino milanese: Balzarino da Pusterla, genero di Matteo Visconti, che lo fece costruire e lo dotò di tutto il necessario donandolo poi ai Monaci Olivetani che allora per la prima volta venivano in Lombardia. Si era nell'epoca del mecenatismo Visconteo e ben si addiceva ad uno della famiglia l'erezione di un grandioso cenobio nella pianura lombarda da donare a quei monaci che in quell'epoca erano i più rigidi seguaci della regola Benedettina.

La data della sua fondazione oscilla tra il 1399 ed il 1400 per vari autori quali il Vismara, il Lugano ed il Bolognini.

La costruzione, che ha tutte le caratteristiche del periodo lombardo di transizione, è un'opera ben legata e risponde ad un principio informatore che ne voleva fare un'abbazia rispecchiante l'importanza e la potenza della Congregazione.

Nella sua impostazione si nota una concezione unitaria quattrocentesca, mentre la realizzazione delle singole parti oscilla tra il 1400 ed il 1500 in quanto con l'aumentare della potenza dei monaci aumentarono ovviamente le esigenze che portarono a rimaneggiamenti nella costruzione senza però distaccarsi mai dal tracciato originale.

Ad uno sguardo di insieme l'abbazia si presenta composta dal monastero propriamente detto gravitante intorno a due chiostri, dal rustico con grande cortile e da un vasto appezzamento di terreno circostante.

Il complesso è ancora notevole malgrado le molte mutilazioni dovute al tempo ed agli avvenimenti.

Osservando bene un portico, rimasto tuttora sul lato est della fabbrica, e che si presenta con 11 arcate sorrette da un colonnato in granito, di ordine toscano, si notano in particolare due pilastri angolari.

Dalla pianta dei pilastri si desume che il portico non è altro che la parte rimanente di un quadriportico.

Tale ipotesi è avvalorata dal fatto che gli archi centrali si presentano a tutto sesto, mentre quelli

Nella figura della testata particolare d'una finestra quattrocentesca del monastero di Baggio (Milano).



Monastero di S. Maria di Baggio - veduta de l'ala quattrocentesca prospicente al rustico. In primo piano rimaneggiamenti del 700.

terminali sono a leggero sesto acuto come la sezione delle voltine sotto il portico.

Inoltre le arcate centrali sono completamente intonacate con calce bianca, le due ultime mancano dell'intonaco che non è più visibile dopo la punta esterna del pilastro dove il portico si continua con un arcone.

Esistono anche tracce di un arco sul muro del corpo di spina. Sulla parete di fondo del portico, l'arco termina con un peduccio in cotto e manca dell'arcone a tutto sesto, come si avrebbe facendo una sezione trasversale di un'arcata su una qualsiasi colonna o sul pilastro stesso. Similmente a questa parte, anche a nord-est della costruzione ci doveva essere un quadriportico la cui esistenza è dimostrata dalle evidenti tracce giunte fino a noi malgrado il restauro avvenuto nel 1700, sotto l'egida napoleonica e le distruzioni del tempo.

Tutto ciò fa pensare ad un monastero in pianta del-tutto simile a quello di San Vittore al Corpo ricostruito « a fundamentis » nel 1553 dagli Olivetani stessi, ossia con due grandi chiostri divisi da un imponente fabbricato centrale collocato a mo' di spina, secondo l'uso monastico di quei tempi: schema che si ritrova ad esempio nel monastero bramantesco di Sant'Ambrogio a Milano.

A dare autorevole conferma alla mia supposizione, è servita una planimetria in scala di 1/2000 fatta all'epoca di Maria Teresa nel 1722, quando vennero rinnovate le mappe catastali.

Erano quelli gli ultimi anni in cui i monaci restavano nel Monastero in quanto, in seguito ad un ordine della stessa regina, dovettero abbandonarlo nel 1770.

Da un accurato studio piantistico, paragonando il monastero a quelli sopracitati di San Vittore e Sant'Ambrogio, e rifacendoci alle regole Benedettine, si nota che ciò che è rimasto fino a noi è la parte meno importante in quanto non contiene i locali di rappresentanza, con la Chiesa, la Sala Capitolare, la Prioria ed il Parlatorio.

Sono stati salvati solamente il Refettorio ed una parte della Biblioteca.

Estendendo il raffronto anche alle abbazie di Morimondo, Mirasole, Santa Scolastica, Chiaravalle e San Pietro e San Calogero a Civate Inferiore, si ha la conferma di questa asserzione.

In recenti scavi fatti a nord-est della costruzione, all'altezza dell'ingresso nel cortile rustico, sono state trovate delle rudimentali tombe che si pensa siano quelle dei monaci per il tipo di sepoltura caratteristico dell'epoca.

Ciò determina la posizione del cimitero che si trovava presso la Chiesa, dalla parte della Sacrestia ed alla fine del portico, davanti al quale i monaci passavano e sostavano prima di entrare in Chiesa, secondo la regola.

Ora dalla mappa di Maria Teresa, appare una croce su un piccolo rettangolo che potrebbe delimitare la Chiesa oppure comparire sul posto ove si trovava l'altare.

La prima ipotesi andrebbe bene se si trattasse di Gesuiti pei quali la Chiesa era poco più di una cap-

pella giacchè serviva esclusivamente alla comunità.

La seconda va bene nel caso in questione, in quanto un complesso abbaziale di questa mole, per monaci olivetani, necessitava di una Chiesa proporzionata che servisse anche e soprattutto al popolo: come Chiesetta sussidiaria essi disponevano di quella di Santa Maria la Rossa in territorio di Monzoro, costruita anch'essa nel 1300.

Significativo è un dipinto murale ancora visibile nell'abside di quest'ultima Chiesa che raffigura una scena riferentesi alle elargizioni ai poveri da parte del fondatore dell'Ordine di Monte Oliveto Maggiore: Padre Tolomei, mentre si trova accanto a una chiesa.

Il Beltrami fa due ipotesi: che il pittore si sia riferito all'oratorio di Cascina Olona, o alla Chiesa del convento, Chiesa tipo delle Congregazioni Olivetane.

Le tinte fosche del colorito fanno attribuire il dipinto ad artisti lombardeschi dei primi anni del '400, fedeli alla scuola di Giotto ed ai suoi discepoli.

In quel tempo la Chiesa del convento poteva già essere stata costruita.

Quella del dipinto mostra il campanile a sinistra di chi guarda ed in fondo accanto all'abside, così come avviene ad esempio nell'abbazia di Mirasole.

Questo serve a confutare l'ipotesi che si possa trattare dell'oratorio di Cascina Olona che ha il campanile a destra dell'osservatore e posto a lato del portale d'ingresso.

E' quindi possibile che si tratti della Chiesa del convento.

Per quanto ci è dato di vedere dalla mappa di Maria Teresa e rifacendoci agli esempi delle abbazie di Morimondo, Mirasole, Chiaravalle, Santa Scolastica, Civate Inferiore, l'edificio in questione si addossava al portico, l'accesso al quale era dato direttamente



dalla piazza, mediante una piccola porta a lato del portale della Chiesa.

In fondo alla sua sinistra vi era la Sacrestia, che si continuava probabilmente nella Sala del Capitolo, mentre nel corpo di spina si trovava la grande e pregevole biblioteca.

Questa era la parte più rappresentativa e quella quindi che destava maggior interesse.

Ora, onde guardare un poco oltre all'edificio in questione ed un poco anche intorno ad esso, bisogna pensare che un artista sia pure nell'originalità della sua creazione, sia ricco dell'esperienza del passato, in quanto ogni monumento è un anello di una ideale catena che dal primo uomo si snoderà sino all'ultimo senza soluzione di continuità.

Pertanto chi volesse considerare un'opera d'arte di



Monastero di Baggio: sopra - veduta dell'ala del portico del chiostro meridionale (fine secolo XV iniz. sec. XVI) - sotto - una parete del chiostro settentrionale adiacente alla chiesa con tracce dell'antico portico. Al piano superiore restauro settecentesco.



Interno del portico rimasto nell'attuale stato di trascuratezza. La sezione trasversale è leggermente a sesto acuto. Notare il pilastro anteriore all'ultima campata.

qualsiasi genere limitatamente a se stessa, o all'artista al più, rischierebbe di non metterne a fuoco l'importanza e la sua vera essenza.

L'esaminare il monumento in questione sotto questo punto di vista non mi sembra dunque nè arida ricerca di analogie fortuite nè un arbitrario processo alle intenzioni dell'artista. Ciò che della primiera costruzione è pervenuto sino a noi ha tutte le caratteristiche dell'architettura lombarda quattrocentesca.

Le pareti all'esterno appaiono in mattoni larghi, diligentemente disposti; su di esse si aprono piccole finestre a sesto ribassato e grandi finestroni simili con piccola cornice in cotto, mentre un fregio in mattoni segue il tetto e le pareti nel loro andamento.

Ampie zone di calce, con funzione di piano di risalto, girano e fanno emergere codeste particolarità.

La vivace tinta dominante della terracotta, trova nel fondo calmo e verdeggiante del paesaggio circostante la sua nota più propizia.

La finestra con l'arco non a pieno centro ma ribassato, era in uso nel primo quattrocento e si trova ad esempio sulla facciata della casa dei Parravicino Visconti in Via Cerva a Milano.

E' una forma costruttiva che si presenta come transizione fra l'arte medioevale e quella del Rinascimento e poco dopo la vedremo usata e per così dire trasformata dai Solari ed ancor più avanti la si troverà anche nelle opere del Filarete.

Già si trovò nel Castello di Cusago che è della prima metà del '400 e che fu ideata da Guglielmo da Camino.

Le caratteristiche medioevali appaiono nitide nel portico chiuso che si trova a lato dell'ingresso principale al cortile rustico.

Essa ricorda le costruzioni civili dell'epoca che ne possedevano tutte uno grande che si distingueva per la robustezza dei fusti delle colonne o dei pilastri ottagonali, per lo sviluppo ragguardevole delle arcate e per la sobrietà delle proporzioni architettoniche.

Le proporzioni delle basse arcate, il capitello dalla forma quasi rudimentale ottenuto dal serizzo, ed i pilastri tutti denunciano chiaramente la data di costruzione del convento. Dopo una sommaria visione del complesso, questa parte e le altre dell'epoca si direbbero solariane.

Trattandosi di un periodo nel quale vige la completa incertezza circa le attribuzioni delle opere d'arte agli ideatori e costruttori, chi volesse ricercarne gli autori si troverebbe a brancolare nel buio.

E' certo che tra le opere attribuite ai Solari, non si trovano nè finestre nè costruzioni in genere trattate così semplicemente.

In San Pietro in Gessate ove non si fa ancora uso di molto cotto, nella strombatura delle finestrelle, si trova la caratteristica gola seguita dal toro come usavano i Solari.

Simili cornici qui non esistono.

Essi usano un coronamento in cotto ad archetti trilobati sormontati da una cornice; più tardi useranno ancora i mattoni, ma quale differenza di spirito nella pur logica diversità di proporzioni!

Nelle opere dei Solari si nota inoltre la ricorrenza dello stesso motivo: la decorazione con il cotto, da essi introdotta o almeno sviluppata.

Sembra che tra essi l'anima di Guiniforte, la cui figura artistica ha avuto molta parte nell'evoluzione dell'Architettura Lombarda, ne fosse stata interamente presa e che egli non avesse potuto sottrarsi all'insistenza di questa nota nella musica della sua vita.

Tutto ciò fa pensare che l'epoca sia, di poco, ma precedente ai Solari, inoltre che la costruzione non sia assurta ad un'opera assai importante oltre che per l'impostazione piantistica.

Il senso della forma e l'armonia delle proporzioni, dopo la lunga e proficua preparazione del '300 erano allora penetrati in tutti.

Che, costruttivamente, la fabbrica non sia stata ben curata è dimostrato dalle tracce ancora visibili di fre-

scatura in rosso vivo sulle arcate, con segnati in latte di calce i giunti dei mattoni così da simulare una ben ordita muratura.

Il bianco intonaco che accentua il distacco delle cornici dalla superficie delle pareti, si adattò per tutto il '400 e si trasformò a tutte le evoluzioni dello stile.

Nella costruzione in oggetto si trovano tracce di decorazione rossa sul fondo bianco della calce così come si vede nei castelli sforzeschi ed in quasi tutte le costruzioni dell'epoca.

Le ornamentazioni policrome che erano date dalla necessità di correggere la rozzezza e la semplicità dell'intonaco sono riuscite egregiamente a raccordare le due note dominanti del rosso e del bianco che sembravano disputarsi il campo.

Un'altra bella caratteristica dell'architettura milanese si nota in questo nostro monumento: la disposizione dei colonnati e dei portici che è stata per noi tipica sin dall'ultima fase del periodo medioevale a quello fiorente del Rinascimento.

Le caratteristiche medioevali sono solitamente mantenute nelle costruzioni civili, mentre in quelle religiose le colonne e le arcate acquistano più facilmente eleganza e sveltezza di proporzioni come lo dimostrano i portici di Mirasole, Sant'Erasmo e Chiaravalle.

La trasformazione sostanziale data dall'avvento del Rinascimento si nota nel portico (avanzo dell'antico chiostro) a sud-est del nostro monastero mediante la sostituzione dell'arco a sesto acuto con quello a tutto sesto e con l'uso di colonne in granito.

Una curiosa coincidenza è data dai nove archi per lato che cadono in quel di San Vittore su colonne granitiche di ordine toscano, così come avviene nel nostro chiostro rettangolare: a differenziarli quasi direi sostanzialmente, è la diversità di proporzioni delle arcate.

Il nostro chiostro si presenta con intercolumni più stretti e con colonne lievemente più slanciate. Per ciò e per l'uso del pilastro angolare esso si fa ascrivere al tardo '400 od ai primi del '500.

Le voltine del portico che sono caratteristiche dell'epoca lombarda, perchè rialzate, si appoggiano su peducci in cotto, che secondo l'uso del tempo sono fatti in tre pezzi sovrapposti. Arieggiano però al gotico e si vorrebbero forse ascrivere ad un'epoca anteriore al portico, ma anche questo motivo rientra nell'uso del momento in quanto prima si trasforma la struttura e poi la decorazione.

Questa è la sola decorazione in cotto degna di nota in tutta la parte rimasta.



1



2



3



4

Monastero di Baggio: particolari del chiostro meridionale.

1) Loggia superiore con una delle graziose colonnine. Nella parte inferiore tracce d'attacco dell'altro braccio del portico.

2) Pilastro angolare e ultime campate viste dall'interno. Si noti la presenza della catena sottesa all'arco esterno a sesto acuto solo nell'odierna campata terminale.

3) Particolare di un peduccio.

4) Un pilastro angolare visto dall'esterno con la sagomatura dello spigolo e del capitello che differisce da quella degli altri lati (vedi anche foto 2.



Monastero di Baggio: sopra: ingresso al cortile del rustico nell'ala adiacente alla chiesa scomparsa, e in cui si apriva un basso portico forse destinato ad accogliere i pellegrini (sec. XV) sotto: particolare di un capitello dello stesso portico con l'imposta dell'arco ribassato.

Come coronamento al portico non poteva mancare nella « Milano delle colonne », come dice il Taine, un motivo caro ai milanesi: il loggiato architravato in legno su colonnine in granito.

Il gusto toscano, che ci porterà al periodo d'oro del Rinascimento, si era ormai affermato in questo tempo: il partito degli innovatori era seguito anche da quegli stessi artisti del '400 che, come il Solari, si avvicinavano all'antico, perchè in quelle forme avevano visto qualcosa di analogo a quello che il loro stato d'animo sentiva e la loro volontà creava.

E' l'epoca della biblioteca dei Domenicani nella costruzione della quale Guiniforte segue da vicino il Michelozzo.

La loggia dimostra sì che siamo in un'epoca nuova, ma che ancora essa non si è del tutto pronunciata e che pure non del tutto si è dimenticato il passato.

Le sue proporzioni: 1/1,5, non sono quelle che si affermarono in seguito e che già in Toscana erano bagaglio del costruttore.

Malgrado ciò nessuno può negare che essa riesca ad avere quelle caratteristiche di leggerezza e di grazia che tanto fanno ammirare le consorelle della regione di origine o quelle di epoca posteriore.

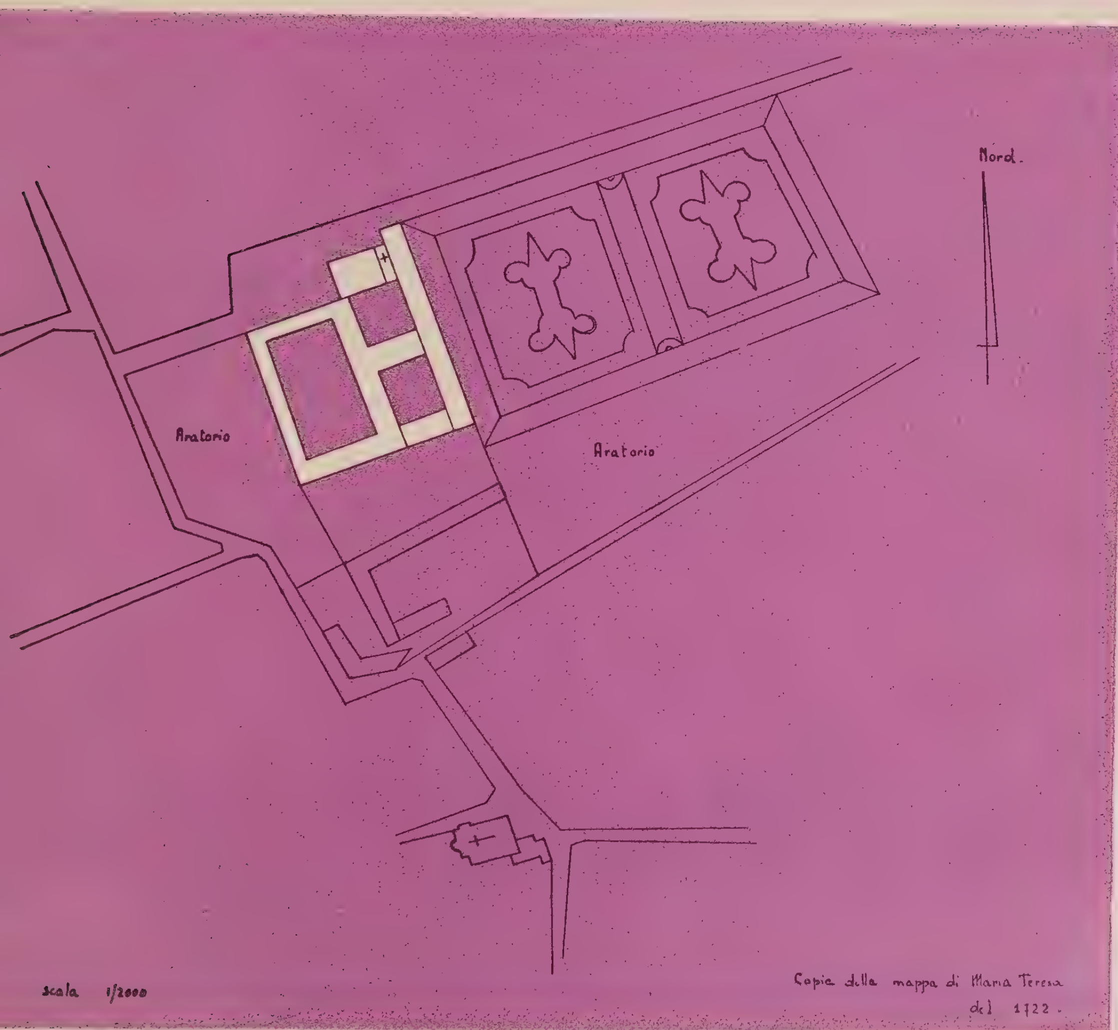
Ciò è dato dalla sottigliezza delle colonnine, dai sobri ed arcaici capitelli, dalla profondità del terrazzo che forma una striscia scura sulla quale spicca il bianco dei fusti, dalla sottile cornice rossa in cotto del parapetto, che risaltando sul bianco dell'intonaco sopra gli archi, divide i due ordini dando uno slancio nuovo alle colonnine.

E' insomma, nel suo genere, un esempio degno di essere conosciuto e studiato, ed è un vero peccato che, ignorato dai più, se non si provvederà sollecitamente andrà ad allungare il già troppo lungo elenco delle tante opere d'arte ora sparite e che sarebbe stato molto bello non lo fossero ancora.

E' anche per questo che mi sono dilungata alquanto su questa parte del monastero oltre al fatto che è quanto di più appariscente e meglio conservato sia rimasto in esso.

Liliana Scazzosi




Nord.
Aratorio
Aratorio
scala 1/2000
Copia della mappa di Maria Teresa
del 1722.

Tav. I



ALLE SOGLIE DELL'ARTE SACRA

(Mario Sironi)



Mario Sironi - Vetrata per l'Ospedale Maggiore di Milano (1935).

Parlare con un artista è sempre una cosa piacevole; quanto egli dice lo dice con entusiasmo e pare che non veda altro che l'arte, la sua arte. Si continuerebbe ad ascoltarlo. Ma avviene che mentre noi crediamo di poterlo conoscere un po' di più, ci accorgiamo che invece molto di lui ci resta ancora ignoto.

Ci appare allora come un essere sconosciuto pronto sempre a serbarci delle sorprese inaspettate.

Quando recentemente a Milano ho parlato con Sironi, ho sentito anche nelle sue parole l'entusiasmo giovanile, malgrado i suoi sessant'anni, proprio degli artisti ed ho scorto il mondo fantastico in cui nascono le sue opere. Mi ha detto della sua arte, difficile di-



Mario Sironi - Il cieco - olio (1922).

rei, e dei problemi profondi che va risolvendo con lunghe riflessioni. Ho sentito come i suoi sogni siano qualcosa da cui, per quante difficoltà incontri, non possa staccarsi.

Si è parlato di Arte Sacra. E' un sogno per il Maestro, è un sogno vivo che dura da anni. Ed è per questo che son certo che un giorno ne vedremo la sua attuazione.

— Sì, è un problema che sento. Ho iniziato qualcosa, ma è difficile quest'arte. E' un problema complesso. — Qui ha avuto parole di biasimo per chi non può e non deve avvicinarsi ad un'arte così profonda. Perchè ormai è una moda: non c'è chi faccia pittura che non abbia un suo Crocifisso o una sua Pietà. Sironi ha ragione. Fare dell'Arte Sacra non è cosa facile: non è atteggiare un modello sotto forma di Santo anzichè di lavoratore o di nudo, è ben altra cosa. Ma questa moda fa parte di quel manierismo di quella superficialità che ormai dilaga nelle nostre gallerie.

Al mio accenno che per fare dell'Arte Sacra occorre prima sentire fino in fondo i valori umani, egli continuò: — Sì è così, non tutti possono e non è detto neppure che bisogna essere frati; anche un artista lontano dalla Fede potrebbe, forse, fare dell'arte cristiana. Ma bisogna che capisca l'uomo, sì, come Lei mi ha detto, tutto l'uomo.

E tutta l'arte di Sironi parla dell'uomo che pensa, che ama, che soffre, che è forza. Egli si esprime con semplicità di disegno, anzi non poche volte mostra di non curarsi del disegno, ma di volere modellare, di costruire forme plastiche nella luce. Così egli cerca solo l'espressione e può manifestare il problema che sente maggiormente: la forza unita al dolore. Si passa da un anno all'altro e quest'energia accordata viene sempre meglio espressa.

Le figure che dipinge non possono essere contenute in un disegno, il disegno potrebbe frenare lo slancio dell'artista che appena giunto all'abbozzo può esprimere quanto sente. Le sue sono figure virili, di uomini deformi, talvolta le case sono schematizzate, le montagne mostrano tutta la loro saldezza, quasi fossero tutti massi rocciosi.

Spesse volte, a prima vista, avvicinandosi ai suoi lavori si prova quasi un senso di orrore. L'artista non presenta l'uomo che dopo il lavoro cerca la casa, ma la casa e le cose sono un qualcosa di terribile che gravano, che affaticano l'uomo.

E' un mondo il suo che colpisce l'animo di tutti quelli che sanno che l'uomo può soffrire. Noi allora lasciamo che l'artista abbozzi la figura, che non la disegni, ma che dica tutta la miseria di questo gigante e lo squallore che lo circonda.

Attualmente il Maestro purtroppo non può sempre dedicarsi alle sue opere.

Egli continuava con la sua suadente pronuncia romana: — Ecco quello che vorrei ora: calma, calma, calma, mi ripeteva. Vedere il cielo e solo il cielo azzurro, ma completamente azzurro. Fare dell'arte sacra non si



Mario Sironi: Madonna con Bambino - cartone per mosaico (raccolta Hintermann - Milano)

per gentile concessione de " Edizioni del Milione - Milano "

può subito, Lei che conosce la mia arte, ha compreso cosa voglia dire per me questo problema.

Ci accorgiamo con quanta serietà il Maestro si accosti a quest'arte che per essere intesa non ha bisogno di dotti, ma tanto meno di improvvisatori.

La sua arte che mi è presente e le sue parole mi fanno sperare in una preparazione più completa dell'artista per intendere il linguaggio più umano del Vangelo e per poter iniziare a parlare dell'uomo che fatica, che piange, che chiede aiuto, che ama e che alle sue aspirazioni trova risposta solo nel Vangelo.

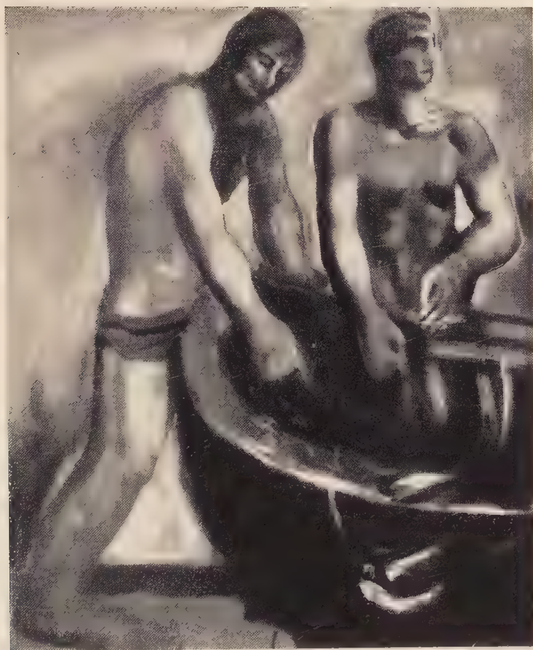
Sento come quest'artista possa entrare nel tempio santo e dire fortemente che l'uomo soffre e che per questo l'Uomo-Dio ha patito ed è morto crocifisso. Tra l'artista e l'Uomo-Dio si svolgerà un colloquio chiaro, veritiero, sacro, che forse da secoli l'arte figurativa non ha più inteso.

Il Maestro può far questo dono all'arte. Desidero per lui la calma auspicata, una sua distensione, auguro che il male che l'affligge passi presto.

Allora la sua mente potrà svolgere in pace quell'arte cui già ha guardato.

Quando egli sarà entrato solo nel Tempio e vi avrà deposto il dolore da Lui conosciuto, anche noi, accostandoci, vi troveremo narrato il nostro.

PIETRO SCURATI MANZONI



Mario Sironi - La pesca (Biennale di Venezia, 1930).

UNA STORIA UNIVERSALE DELL'ARTE

dell'Unione Tipografica Editrice Torinese (*)



Chiesa della Papuasia da « Arte Preistorica ed extraeuropea » di Eva Tea - ediz. Utet.

Non mancano certo studi profondi ed esposizioni brillanti di cicli artistici preistorici ed extraeuropei, tanto più oggi in cui artisti e critici si volgono con un interesse mai visto alle forme primitive. Tra i due atteggiamenti opposti ed erronci di chi giudica tali opere senza pregio, quasi un'arte « infantile », e chi ammirando ingenuamente ritiene di fare dell'arte imitandole, è indispensabile accostarle non solo con una amorosa contemplazione, ma con una preparazione di cultura filosofica, storica ed archeologica, con acume di psicologo.

Il primo grande pregio del libro è la sintesi.

L'autrice con quella profonda competenza che la distingue riesce a classificare i cicli tanto disparati di arti preistoriche ed extra europee fino a un quadro sintetico ove si ha il piacere di scoprire la parentela forse in-

EVA TEA - Arte preistorica ed extra europea - Ediz. U.T.E.T. - pp. 800 - 27 x 20 - figure 687 nel testo e 16 tavole in rotocalco - L. 7.500.

Il volume, in magnifica veste tipografica, è il primo della collana « Storia Universale dell'arte » il cui piano comprende sei volumi: I: Preistoria e civiltà Extra europee; II: Grecia e Roma; III: Medioevo - dalle catacombe al gotico; IV: Rinascimento - Quattrocento e Cinquecento; V: Seicento e Settecento; VI: Ottocento e Novecento.

Particolare di un Crocifisso della nuova Guinea. Roma - Museo Lateranense (foto Fides).



sospettabile che lega ad esempio l'arte egizia con le arti precolombiane d'America e l'arte africana di oggi. In questo immenso quadro il tempo quasi si annulla e le opere ci appaiono attuali e vive, vicinissime tra loro e a noi. Opera di volgarizzazione dunque, ma volgarizzazione intelligente che non semplifica l'insemplificabile solo per stupire il lettore.

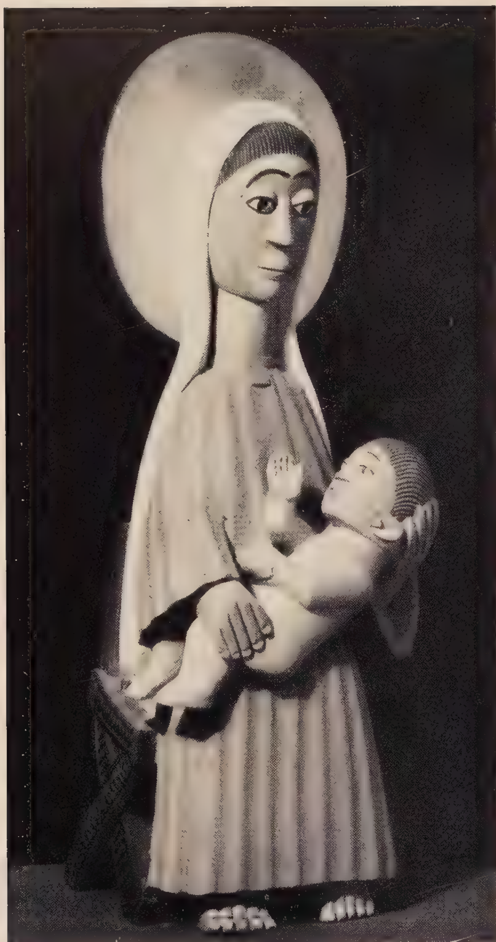
I cenni della storia civile dei popoli, gli esempi garbati, tolti dalla vita comune ci inseriscono nella psicologia dell'artista, onde comprendendo come l'opera è nata, si è nelle migliori condizioni spirituali per apprezzarla.

Secondo pregio del libro: un chiaro sostrato metafisico guida l'Autrice ad una visione concreta dell'arte: non manifestazione d'esistenza, labile espressione della vita umana contingente, ma anzitutto affermazione dell'Essere che l'artista sente ed esprime meglio d'ogni altro uomo: Dio è la fonte dell'arte in quanto « essendo perfetto ha misura, bellezza, ordine in cui è la ragione del bene » (S. Tommaso S. T. I, V, I). Senza una visione religiosa del mondo è impossibile capire l'arte: perchè spesso religioso è stato il tema che ha trattato l'artista d'ogni epoca e d'ogni paese, quasi sempre religiosa l'ispirazione, il motivo psicologico di spiritualizzare la materia, sempre essenzialmente religioso, trascendente l'impulso ed il concorso che Dio dà all'artista e che a noi appare come il lampo di genio e l'entusiasmo del « creare ».

Altro fattore che non è mai perso di vista è la libertà dell'artista; la più perfetta tra le varie specie di libertà per cui l'uomo è simile a Dio. Onde, mentre da un lato sono giustamente messe in luce le determinanti fisiche e storiche, di ambiente e di vicissitudini che hanno contribuito all'opera d'arte, l'autrice non manca di mettere in luce la sovrana spontaneità onde ogni opera non è d'arte se non nasce fresca e non resta viva.

Ci ha fatto piacere il perfetto aggiornamento dell'opera, in cui sono contemplate nella loro giusta luce fin le cose più recenti come sarebbero le Chiese, le sculture, le pitture cristiane dei popoli neo convertiti d'Africa e d'Asia.

Non ultimo pregio poi le illustrazioni del testo e fuori testo: eliminato il colore per l'ovvia ragione che oggi siamo ancora lonta-



Madonna con Bambino - statua in legno dipinto. Arte del Benin.



Madonna - Scultura della Costa d'avorio (foto Fides).

ni dalla possibilità di riprodurre con fedeltà sufficiente le delicate tinte della pittura con la quadricromia, e d'altra parte questo ha minore importanza nell'arte preistorica ed extraeuropea dove architettura e scultura prevalgono, le fotografie sono veramente nuove, fatte in buona parte per il testo con le risorse della migliore tecnica o scelte con rara abilità.

Storia dell'arte dunque particolarmente felice: riallacciandosi alla filosofia perenne dice una parola autorevole e sicura nel gran caos delle opinioni moderne: essendo contemporaneamente frutto di studio e di insegnamento (l'appassionata, fervida scuola dell'Autrice alla Università Cattolica e alla Accademia di belle arti di Brera) contempera dottrina e piacevolezza, cultura e immediatezza, profondità di concetti e chiarezza di espressione.

Ottimo indice e una ricca bibliografia concludono il volume di cui pubblichiamo alcune illustrazioni per gentile concessione dell' U.T.E.T.

D. M. Melzi

L'ARTE DELLO SMALTO

a proposito di una recente mostra a Milano

M'è gradito ringraziare anticipatamente per l'ospitalità concessami e trattare dell'arte artigiana dello smalto, che così a cuore mi sta.

E' a proposito della Mostra « L'Arte dello Smalto », allestita nei saloni della Calderoni in via Montenapoleone 8, che intratterrò i lettori di questa chiara rivista, *penetrandoli* in quella che è la tecnica e l'applicazione di questa scintillante materia.

Non a caso, l'articolo riproduce il quadro « Golgota » del maestro Idro Colombi, perchè a lui dobbiamo questa ripresa, a lui dobbiamo la ricerca tecnica nelle paste vitree; diremo che due anni fa, Idro Colombi abbandonato l'affresco, ch'era stato l'aspirazione ed il suo vivere sino allora, fu attratto dallo splendore degli smalti dell'Abbazia di Limoges e per questa strada s'indirizzò con un gruppo d'« apprendisti » — come si chiamavano i giovani desiderosi di farsi la mente e la mano in quelle piccole ed antiche « Comunità » ch'erano dette « botteghe » —.

Tracciare e parlare degli esperimenti, dei sacrifici di questa scuola non è consono all'ambiente ed alla umiltà dei componenti; tratteremo come dicevo all'inizio, due temi che possono essere nuovi, per coloro i quali si avvicinano per la prima volta a questa materia e per la parte tecnica dirò: lo smalto, materia che, purificata dal fuoco più intenso, si eleva attraverso il nobile sforzo dell'artista, alla più alta espressione di bellezza in un'armonia di colori, ha sempre rappresentato nei secoli la fusione dell'arte con la tecnica.

Il suo nome deriva dal tedesco Schmelzen (fondere) e in tutte le epoche per mezzo di esso, si sono espressi i gusti di molte civiltà nei gioielli, nelle miniature, nei quadri, nei tesori che abbondano nelle Chiese di tutto il mondo. Lo smalto è una composizione vetrosa la quale ricopre una lastra di rame, d'oro, d'argento o di platino ed è fissata dal fuoco a una temperatura che va dagli 800 ai 1.000 gradi. Questo vetro opaco, trasparente o quasi trasparente, diversamente colorato, è ottenuto inizialmente in gran massa, ridotto poi in polvere, è lavato più volte in soluzioni acide, e conservato in barattoli. Lo si applica sulla lastra di metallo con l'ausilio dell'acqua o di olii speciali e quando è asciutto, lo s'introduce nel forno a fuoco vivo e lo si lascia sino a che la polvere di smalto, fondendosi, risulti brillante; ma solo l'occhio dello smaltatore è giudice della durata di cottura; per realizzare uno smalto, il più delle volte si ricorre a varie cotture.

Questa la preparazione degli smalti semplici, ma altre tecniche lo presentano più elaborato e quindi di maggiore preziosità. Prima fra tutte quella dello « champlevé » che consiste nel creare in precedenza nel metallo una sede a bulino o a cesello che raccoglie lo smalto e quella del « cloisonné » che consiste nell'applicare dei fili d'argento o d'oro sul piano così che ne delimitino il disegno, creando delle zone da riempire con la pasta vitrea. Ma solo gli oggetti, esaminati attentamente, possono fornire la spiegazione a tutte queste « forme » che compongono la bellezza dello smalto.

Per le possibilità d'applicazione che quest'Arte rinnovata può offrirci, dirò con le parole del dott. Mallé, storiografo dello smalto, per ciò che concerne le decorazioni nelle chiese nel rapporto fra pittura murale, mosaico, e smalto; è bene rammentare la grande pittura murale che implica un atteggiamento spirituale del tutto particolare in chi la pratica; se nel quadro ad olio, la tela o la tavola rimangono pur sempre « supporto » che la raffigurazione artistica cela od annulla, nell'affresco v'è una aderenza totale, intima, fra pittura e parete, una compenetrazione fra la base materiale e la realtà artistica che la trasfigura, un accordo perfetto tra l'oggetto ed il lato soggettivo che ne rinnova il significato senza sopraffarne le sue qualità d'oggetto. E se il « quadro », una volta uscito dalla mente e dalla mano del pittore, può essere ridotto banalmente ad una entità non dico astratta, ma impersonale, spostabile a piacimento, secondo un criterio limitato di oggetto per decorazione, la pittura murale fa tutt'uno con l'architettura che la regge, in unione assoluta di decorazione e funzione. Per questo la grande tradizione della pittura murale andò svigorendosi col progressivo disperdersi di quella visione unitaria, così come le cosidette « arti minori » andarono a mano a mano snaturandosi — poichè esse pure si fondavano sullo stesso principio — cadendo da un lato nella produzione di un puro estetismo frivolo e, dal lato opposto, in lavori di pura pratica, di « tecnica » solo materialmente considerata, giungendo alla riduzione del termine « artigiania » come indicazione di lavoro manuale al di fuori di una genialità creativa. Mentre invece per lunghi secoli, sia nella antichità orientale o classica, sia nel mondo medioevale latino e nordico, « artigiania » e « arte » non erano neppure concepibili separate; ed « artigiano » significava creatore di cose belle, cioè « ar-



Idro Colombi - Gesù e apostoli.

tifex ». Lo smalto è il parallelo tra l'affresco ed il mosaico e quando è prodotto con quest'intendimento, trova il suo campo d'applicazione nel silenzio mistico della casa di Dio.

E quale migliore suggestione, aggiungo, d'applicare il prodotto di quest'artigianato forte nel colore, come a ricordare le vetrate del Duomo di Milano, in quelle chiese linde e pur così severe che l'architettura moderna sensibile del tempo erge come fari nelle città nuove!

LUGOR



Idro Colombi: Calvario - smalto. Presentiamo questa quattricromia a documentazione delle possibilità di questa tecnica smagliante che nulla ha da invidiare alla stessa pittura, specie nella maniera di molti contemporanei. Naturalmente per una composizione sacra si preferirà un disegno più accurato quale meglio permette la tecnica del « Champlevé » o del « Cloisonné ».

Veste espressione dello spirito

E' chiaro ad ognuno che il modo di vestire conferisce alla persona un certo aspetto esteriore che completa quello fisico del corpo, con esso si fonde.

Ma il corpo è un vaso che racchiude un'anima e come anima e corpo son fatti per armonizzarsi anche la veste è bene convenga ad entrambi. I pregi dello spirito concorrono ad aumentare leggiadria al corpo. Dallo spirito proviene la forza dei gesti espressivi; nasce dall'anima la grazia di certi atteggiamenti raccolti e dignitosi. Favorire l'accordo tra natura fisica e spirito è problema importante e riguarda non soltanto il vestire appropriato, ma tutto un ordine psicologico di educazione alla conquista della bellezza. Non ricercatezza sofistica di un ideale estetico, ma conquista della vera bellezza, coscienza dei pregi spirituali onde renderli manifesti nel modo più conscio alla dignità umana.

Il vestito riceve e comunica, quindi chi lo porta manifesta pure inconsciamente un mondo intimo più o meno armonioso.

Se l'adulto esprime anche ciò che non vorrebbe, non può far meraviglia che il bambino lampeggi, con fresca spontaneità, l'infinita gamma dei suoi stati d'animo e sentimenti.

La grazia e il candore del bimbo è gioia e sollievo dell'adulto ed ogni saggia mamma è bene favorisca l'espandersi, lo sbocciare del verginale splendore. Il fascino della purezza non esige ricercatezza, ma semplicità.

Purtroppo si vedono spesso bambini non vestiti come si conviene a grazia vera. Per gioco frivolo e intelligente le bimbe sono tramutate in piccole dame. L'abito si oppone anzichè adeguarsi alla luce di semplicità e candore ch'è propria di quella bell'età. La moda ne fa delle pupattole svuotate di anima.

Più rimarchevole il cattivo gusto o meglio la stonatura, il distacco dall'anima in certi abbigliamenti per sacre cerimonie.

Inconsciamente molte mamme trasferiscono il loro interesse più all'abito che alla penetrazione spirituale delle bimbe che dovranno accostarsi all'altare per ricevere al Prima Santa Comunione.

La veste sontuosa è valida a soddisfare la superficiale dignità ma rimane nell'ordine profano. Infatti si vedono bimbe in abiti di tulle, organza, incedere come grandi bambole imbottite, pronte più per una festa di società che non si convenga alla sacra cerimonia del Sacramento dell'Eucaristia.

E' consigliabile per un abito da Sacra cerimonia non il tessuto serico, fustoso o fluente, non il tulle dai morbidi sbuffi e nemmeno l'organza con trine.

Si riconosca la bellezza dei panneggi fluenti. La libera e dolce cadenza del tessuto di lana oppure di cotone crea un'aristocrazia di foggia che non contraddice ma avvalora la grazia dell'incedere delle verginali creature.

Il modello che presento è ispirato alla veste di Santa Chiara, foggia del Duecento che trasferisce alla figura la sinuosità e la grazia di un fiore. Il tessuto che si espande come calice rovesciato non ignora la figura ma vi si adegua senza eccessiva ricercatezza.

Il tessuto di lana poi ha plasticità e morbidezza ad un tempo che risponde assai bene alla prevista fisionomia dell'abito senza dover ricorrere ad insaldature che menomano la dolcezza del piegar del panno.

Il modello che presento, com'è possibile vedere nel disegno accanto, è estremamente semplice, ciò non significa manchi di una sua logica sottile. Si badi un tantino quanto il segreto di quest'abitino sta tutto nel taglio. Non si confonda per taglio il tessuto tagliuzzato ma la ragion logica della confezione, l'organica struttura che determina, in questo caso, il vero fondamentale linguaggio artistico.

Il telo dritto filo davanti e dietro deve accordarsi con l'ampiezza della spalla onde mantenere la cadenza rettilinea e permettere l'apertura a ventaglio del gherone nel fianco. Perchè, mi si può chiedere, è fatta



Abito per Prima Comunione creato da R. Mischi de Volpi eseguito da Barbareschi - Milano. Adottato da un istituto cittadino.

coincidere la svasatura della manica con il punto di inserzione del telo rotato? Per raggiungere armonia nella doppia apertura a campana che trasforma la figura senza distacco e contraddizione in un doppio e prezioso fiore.

Che il telo inserito nei fianchi debba essere un quarto di ruota risulta chiaro a chi possiede un minimo di logica sartoriale: esso ha i due estremi normali e quindi dritto filo entrambi e possono così bene inserirsi con i teli dritto filo che scendono e dar sviluppo al largo giro della gonna senza minimo contrasto.

Sulla concreta razionalità riposa l'efficace bellezza della manica espansa. Non vi è movimento del braccio che la veste non permetta; consente qualsiasi armonioso atteggiamento perchè l'abito è pensato in accordo con tutti i possibili movimenti anche a braccia alzate.

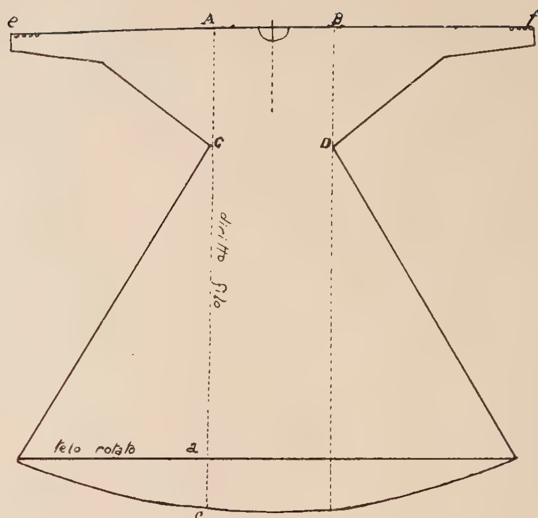
Questo perchè l'inserzione nel fianco si può dir giusta. Se fosse più alta l'abito « tirerebbe », se fosse più bassa risulterebbe sproporzionata e goffa.

Faccio punto sull'argomento che potrebbe continuare.

Valga il saggio a far comprendere come il cosiddetto « gusto artistico » non sia sufficiente quando manchi la coerenza strutturale.



Variante dell'abito suddetto, studiato per le più piccole.



Istruzioni: L'abito da eseguirsi, preferibilmente, in lana oppure in cotone, deve tener conto, con scrupolosità, di mantenere l'ampiezza della spalla (A B) eguale all'ampiezza della manica (A C).

La lunghezza della manica (e A) deve essere molto maggiore del naturale onde permettere di far scorrere sul braccio l'eccedenza.

Il telo rotato (C a b c) deve essere un quarto di cerchio. Nell'impossibilità di averlo tutto intero si ricorra alla giunta in C b mantenendo scrupolosamente il dritto filo in C a c. La manica al polso sia aderentissima ed allacciata con bottoncini. Anche l'allacciatura della veste si eseguisca con bottoncini dalla nuca in giù.

La lunghezza davanti deve giungere al piede e dietro leggermente a strascico.

Avendo detto pocanzi che l'idea di quest'abitino per la Prima Comunione mi è stata suggerita dal « Camice di Santa Chiara » esistente in Assisi nella Basilica omonima, voglio precisare quale minima differenza esiste tra questa veste e quella.

Il mio diligente studio tecnico della preziosa reliquia in occasione delle Manifestazioni Centenarie Clariane (edito nel volume: « Santa Chiara di Assisi », a cura del Comitato Centrale in Assisi, San Damiano), mi ha permesso di riscontrare e dimostrare come fosse la primitiva manica della veste di Santa Chiara ed è precisamente quella che si vede nel modellino qui accanto. Inoltre la veste di Santa Chiara ha il gherone più ampio: diversi teli formano un semicerchio anzichè un quarto. Una splendida fitta arricciatura trattenuta da un triangolo ricamato risolve il punto d'incontro alla vita. La veste di Santa Chiara ne risulta più ricca anche per l'aggiunta di galloni ricamati, sostanzialmente è identica all'abitino in argomento.

Chi si dedica all'appassionato studio del passato per il presente è invogliato a sfuggire irrazionalità ed elaborare complicazioni per un ritorno a semplicità ed equilibrio.

E' auspicabile, specialmente per l'abbigliamento a carattere religioso, maggior accortezza. L'anima dei bimbi che ci attira e consola col divino incanto dobbiamo farla splendere: gemma fulgente per maggior gloria di Dio.

R. Mischi De Volpi



per lo sviluppo dei vostri affari utilizzate razionalmente i nostri INDIRIZZI PRECISI

di tutte le categorie desiderate; la precisione e sollecitudine, tradizionali delle nostre forniture è integrata, se la gradite, dalla assistenza tecnico pubblicitaria perchè desideriamo « RENDERE UN SERVIZIO DI PIU' ALLA CLIENTELA » contribuendo con razionali suggerimenti ed eventuale assistenza tecnico pubblicitaria ad un maggior rendimento delle vostre manifestazioni propagandistiche.

vi piacerebbe

umentare la vostra clientela? - Una **razionale** pubbli-ità diretta che ponga in suggestiva, immediata evi-lenza i vantaggi da voi offerti, ve la assicura;

pprofondire, intensificare i rapporti con la clientela? Una **continuata** pubblicità diretta che metodicamen-e affronti e risolva ogni problema di vendita, miglio-a e rinsalda amicizia e fiducia;

elezionare la clientela? Una **abbondante,** ma sempre azionale pubblicità diretta, aumentandovi le richie-te, vi consente di lasciar perdere la clientela indesi-lerabile e di dedicarvi solo a quella più ambita;

ssere presente alla clientela quando questa è visita-a dai produttori della concorrenza? - una **tempestiva** ubblicità periodica, costringe la clientela quando sta er soggiacere alle suggestioni altrui, a ricordarsi di oi e a interpellarvi prima di decidere.

uidare la clientela verso gli acquisti o prestazioni che vi interessa di spingere maggiormente? - con una **adeguata** pubblicità potete richiamare attenzione e interesse (insistendo senza annoiare) della clientela su quanto vi è più vantaggioso di offrire, perchè vi lascia più margine, vi fa più reclame o per altri motivi;

evitare ogni dispersione nella vostra pubblicità? - La pubblicità diretta è perfetta ed **economica** perchè, selezionati bene gli indirizzi, vi consente di spendere soltanto per chi ha interesse alle vostre offerte, per chi desiderate avere cliente;

controllare il rendimento della pubblicità? - Ad ogni serie di offerte dirette bene distribuite corrisponde una serie di risposte (le quali vi forniscono inoltre abbondante materiale indicativo per la pubblicità futura) dalle quali vi è consentito di valutare il risultato di ogni vostro sforzo pubblicitario; qui giova insistere sulla necessità di ripetere e rinnovare le offerte perchè « la continuità aumenta il rendimento ».

queste possibilità vi offrono

i nostri INDIRIZZI PRECISI garantiti al 95%; e la efficacissima razionale assistenza tecnico pubblicitaria per la clientela; chiedeteci senza impegno alcuno offerta per tutte le categorie di vostro interesse

catalogo « C » su richiesta

Steiner Archivio Indirizzi

MILANO (327) VIA CONCA NAVIGLIO, 5 - Telefono 33 - 665

C.U.

"Gripo" il lavabiancheria

veramente COMPLETO



con il nuovissimo accessorio "Gripo" l'ESSICCATORE
in pochi minuti avrete la vostra biancheria pronta per la stiratura

IN VENDITA PRESSO I MIGLIORI NEGOZI

GRIPETTO: lava, risciacqua e strizza Kg. 4 circa di biancheria in 20 minuti.

GRIPO GRANDE: lava, risciacqua e strizza 6 Kg. circa di biancheria in 20 minuti.

GRIPO MEDIO: lava, risciacqua e strizza 5 Kg. circa di biancheria in 20 minuti.

GRIPO TIPO G. 90: il lavabiancheria per alberghi, comunità, collegi: lava, risciacqua e strizza 7 Kg. circa di biancheria in 20 minuti.

E. F. A. - Agenzia Generale per l'Italia - **MILANO** - Corso Matteotti 9 - Tel. 79.27.77 - 79.46.04

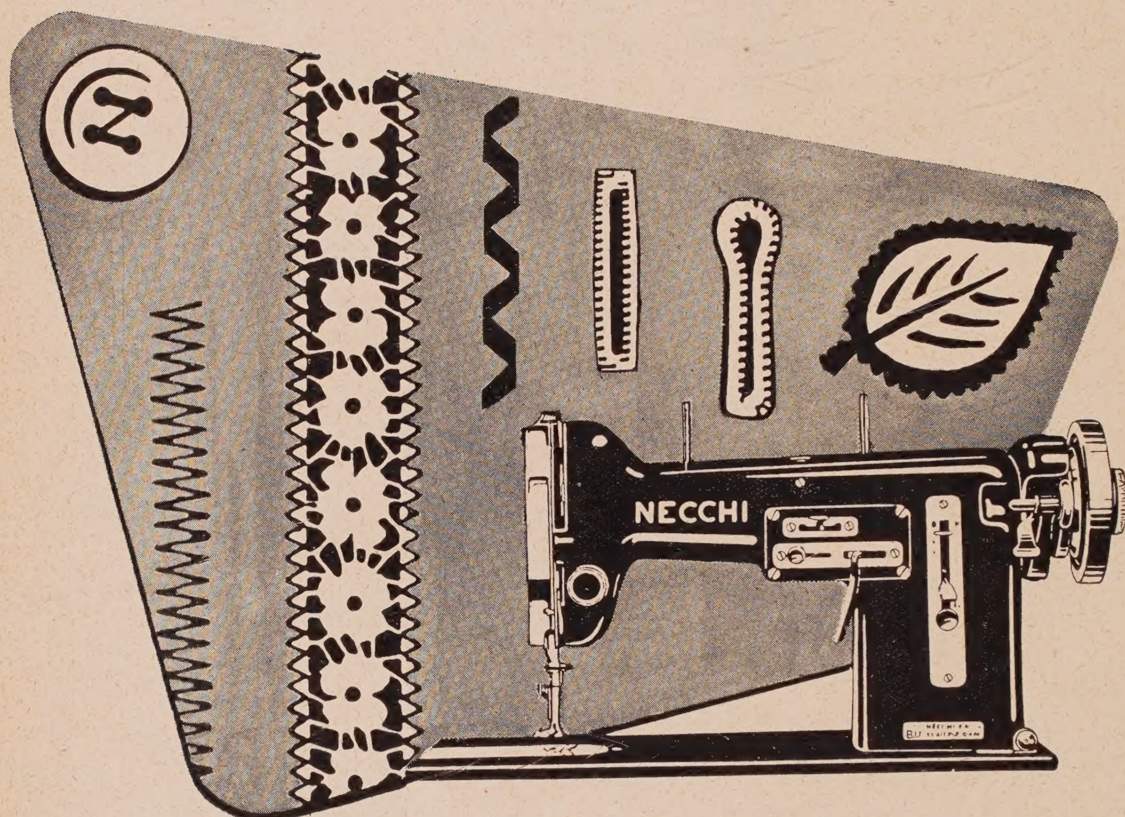


Un particolare del Mosaico eseguito nel Collegio Arcivescovile di Desio su cartone del Prof. Longaretti.

Provate anche Voi

la NECCHI B·U

a zig-zag



la macchina che

cuce
ricama
attacca i bottoni
fa le asole
gli orli
il cordoncino
il punto invisibile
e mille altri lavori!

La Necchi B. U. è sempre la più pratica e utile delle macchine per cucire. Per questo, la Necchi B. U. è fra le macchine per cucire a *zig-zag* la più richiesta del mondo.

NECCHI



Lettera 22

olivetti

La macchina per scrivere
di ridotte dimensioni e di minimo peso
perfetta per concezione
elegante per linea e struttura
completa di quanto può chiedere
il più esigente dei dattilografi
e insieme facile all'uso
delle persone meno esperte